

"Nosso enfoque é universal: nada do estético lhe é estranho. Não importa a época em que surgiu o que hoje se nos apresenta como tal: um objeto pré-histórico ou histórico, passado ou presente.

Não importa a função prioritária que cumpriu originalmente ou cumpra na atualidade: como objeto de culto religioso, instrumento de poder, artigo usual ou utilitário. Não importa tampouco o lugar em que seja exibida a sua função estética: na igreja ou no palácio, na oficina ou na fábrica, no mercado ou na vida doméstica, no museu ou na galeria de arte."

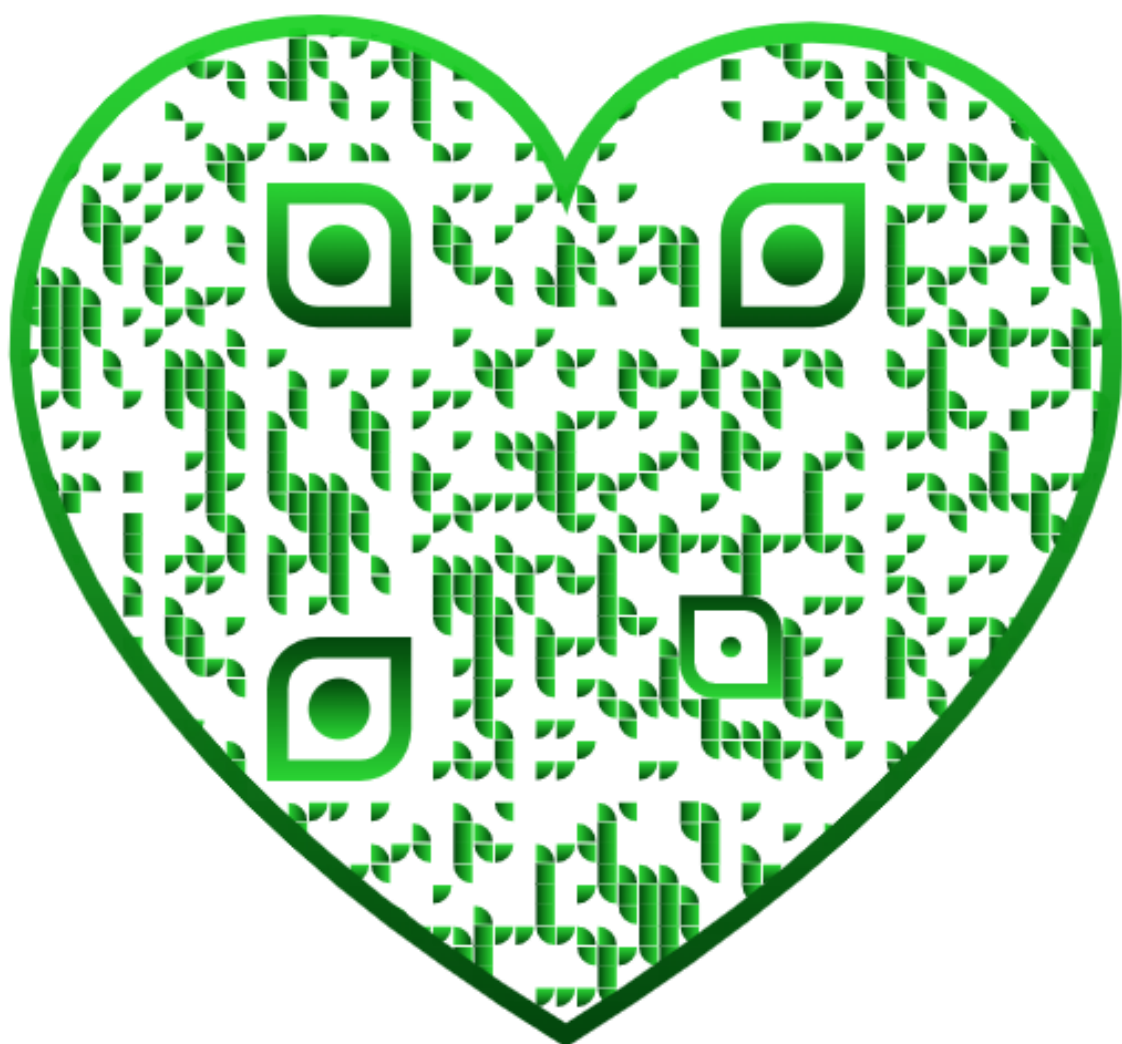
ISBN 85-200-0472-5



9 788520 004722

Convite à estética

Adolfo Sánchez Vázquez



Adolfo Sánchez Vázquez

DO AUTOR

Ética, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.

Ciência e revolução, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

As idéias estéticas de Marx, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Filosofia da práxis, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977

Convite à Estética

TRADUÇÃO DE

Gilson Baptista Soares



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Rio de Janeiro
1999

COPYRIGHT © Adolfo Sánchez Vázquez, 1992.

TÍTULO ORIGINAL ESPANHOL
Invitación a la Estética

CAPA
Evelyn Grumach

PROJETO GRÁFICO
Evelyn Grumach
Jóão de Souza Leite

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS
Luiz Cavalcanti de Menezes Guerra

EDITORACÃO ELETRÔNICA
Imagem Virtual

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

5195c Sánchez Vázquez, Adolfo, 1915-
 Convito a Estética / Adolfo Sánchez Vázquez ; tradução
 Gilson Baptista Soares. — Rio de Janeiro: Civilização Brasili-
 leira, 1999.

336p.

Tradução de: *Invitación a la Estética*

Inclui bibliografia

ISBN: 85-200-0472-5

1. Estética. I. Título.

CDD — 111.85

CDU — 111.852

98-1271.

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Todos os direitos desta edição adquiridos pela BCD União de Editoras S.A.
Av. Rio Branco, 99 / 20º andar, 20040-004, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Telefone (021) 263-2082, Fax / Vendas (021) 263-4606

PEDIDOS PELO REEMBOLSO POSTAL:

Caixa Postal 23.052, Rio de Janeiro, RJ, 20922-970

Impresso no Brasil
1999

Sumário

111488

INTRODUÇÃO xi

PARTE I

Anverso e reverso da Estética 1

CAPÍTULO I

A necessidade da Estética 3

TEM A ESTÉTICA O DIREITO DE EXISTIR? 5

PROCESSO CONTRA A ESTÉTICA 9

AS ACUSAÇÕES DO ESPECTADOR "INGÊNUO" E DO CONHECEDOR "CULTO" 10

AS QUEIXAS DO CRÍTICO DE ARTE E DO ARTISTA 12

TAMBÉM O FILÓSOFO ATACA 14

SOME E CONTINUE... 16

EM DEFESA DA ESTÉTICA 17

UTILIDADE E INUTILIDADE DA ESTÉTICA 18

DIALETICALIZAR A ESTÉTICA 19

ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE 21

TEORIA E PRÁTICA PARA O ARTISTA 23

A MICROESTÉTICA DA LINGUAGEM 28

CONCLUSÃO 31

CAPÍTULO II

O objeto da Estética 33

A ESTÉTICA COMO FILOSOFIA DO BELO 36

A ESTÉTICA COMO FILOSOFIA DA ARTE 40

ESTÉTICA E CIÊNCIA DA ARTE 43

UMA APROPRIAÇÃO ESPECÍFICA DA REALIDADE COMO OBJETO DA ESTÉTICA 45

CAPÍTULO III

O saber estético 49

ESTÉTICA E FILOSOFIA 51

A ESTÉTICA COMO CIÊNCIA 53

A ESTÉTICA E OUTRAS CIÊNCIAS 57

QUESTÕES DE MÉTODO 61

DOIS PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS: O HISTÓRICO E O ESTRUTURAL 65

PARTE II

A relação estética do homem com o mundo 69

CAPÍTULO I

Origens e natureza da relação estética 71

DIVERSAS RELAÇÕES DO HOMEM COM O MUNDO 73

PRODUÇÃO MATERIAL E PRODUÇÃO ESTÉTICA 76

PRODUÇÃO E CONSUMO ESTÉTICOS 77

PINTURA RUPESTRE, PIA BATISMAL, MONÓLITO ASTECA 79

TRÊS OBJETOS DISTINTOS E UMA MESMA FUNÇÃO 81

DA FUNÇÃO ORIGINAL À FUNÇÃO ESTÉTICA 82

DUAS QUESTÕES ACERCA DA RELAÇÃO ESTÉTICA 85

RELAÇÃO COM OBJETOS PRODUZIDOS SEM FINALIDADE ESTÉTICA 87

PRODUÇÃO SEM FINALIDADE ESTÉTICA DE OBJETOS QUE FUNCIONAM ESTETICAMENTE 94

CONSIDERAÇÕES FINAIS 101

CAPÍTULO II

A situação estética: 1) O objeto 105

SUJEITO E OBJETO NA SITUAÇÃO ESTÉTICA 107

CONDICIONANTES DA SITUAÇÃO ESTÉTICA 109

POTENCIALIDADE E EFETIVIDADE DO OBJETO ESTÉTICO 114

A EXISTÊNCIA FÍSICA DO OBJETO ESTÉTICO 115

O FÍSICO SENSÍVEL, PERCEPTUAL 117

FORMA E SIGNIFICADO NO OBJETO ESTÉTICO 119

A REALIDADE ESTÉTICA 121

OBJETO IRREAL? 123

OBJETO PSÍQUICO 126

PALAVRAS FINAIS SOBRE O OBJETO ESTÉTICO 130

CAPÍTULO III

A situação estética: 2) O sujeito 133

O SUJEITO NA SITUAÇÃO ESTÉTICA 135

A PERCEÇÃO COMUM 135

A PERCEÇÃO ESTÉTICA 140

INTERESSE E DESINTERESSE NA SITUAÇÃO ESTÉTICA 144

FUSÃO OU DISTANCIAMENTO? 147

DIALÉTICA DA IDENTIFICAÇÃO E O DISTANCIAMENTO 151

PARTE III

As categorias estéticas 155

CAPÍTULO I

A categoria geral do estético 157

CONCEITO DE CATEGORIA 159

AS CATEGORIAS ESTÉTICAS 160

BREVE INCURSÃO NA HISTÓRIA DAS CATEGORIAS ESTÉTICAS 160

O ESTÉTICO EM CHAVES SOCRÁTICA E KANTIANA 162

O ESTÉTICO E O ÚTIL 165

A DISPUTA SOBRE AS FONTES DO ESTÉTICO 166

O OBJETIVISMO ESTÉTICO 166

O SUBJETIVISMO ESTÉTICO 172

A SUPERAÇÃO DOS OPOSTOS 174

CAPÍTULO II

As vicissitudes da beleza 183

"COISA DIFÍCIL É O BELO" (PLATÃO) 186

BELEZA SEM METAFÍSICA 187

O BELO COMO CATEGORIA ESTÉTICA PARTICULAR 190

DO BELO NA ARTE	190
RUMO A UMA DEFINIÇÃO REAL DO BELO	195
O CÍRCULO DE FERRO DO BELO CLÁSSICO	198
MAIS ALÉM DO BELO CLÁSSICO	201
CONCLUSÃO ANTE A DIFICULDADE DO BELO	203
CAPÍTULO III	
As aventuras do feio	207
O FEIO E AS RELAÇÕES DO HOMEM COM O MUNDO	209
A DIMENSÃO ESTÉTICA DO FEIO	212
O FEIO NA REALIDADE	213
O FEIO NA ANTIGUIDADE GREGA	216
O FEIO NA IDADE MÉDIA	218
O FEIO NO RENASCIMENTO	219
O FEIO NOS TEMPOS MODERNOS	221
A ENTRADA DO FEIO NA ARTE	221
A REBELIÃO PRÁTICA DO FEIO E A SALVAÇÃO TEÓRICA DO BELO	222
O SUJEITO DIANTE DO FEIO NA REALIDADE E NA ARTE	225
CAPÍTULO IV	
O sublime	229
A DIMENSÃO HUMANA DO SUBLIME	231
O SUBLIME NA ARTE	232
O SUBLIME COMO CATEGORIA ESTÉTICA	233
O SUBLIME E O PENSAMENTO ESTÉTICO: DE LONGINO A ADORNO	233
REFLEXÃO FINAL SOBRE O SUBLIME	239
CAPÍTULO V	
O trágico	243
O TRÁGICO NA VIDA REAL	245
O TRÁGICO NA ARTE	249
PRIMEIRA ABORDAGEM AO TRÁGICO	251
A TRAGÉDIA SEGUNDO ARISTÓTELES	251
COMPANHÃO E IDEOLOGIA	254

OS OBJETIVOS NA COLISÃO TRÁGICA	257
PESSIMISMO E OTIMISMO TRÁGICOS	258
CAPÍTULO VI	
O cômico	261
RUMO A UMA DEFINIÇÃO SÉRIA DO CÔMICO	263
NATUREZA CONTRADITÓRIA DO CÔMICO	265
COMICIDADE E DESVALORIZAÇÃO	268
O CÔMICO COMO FENÔMENO SOCIAL	270
O CÔMICO COMO CRÍTICA SOCIAL	272
A DIMENSÃO ESTÉTICA DO CÔMICO NA VIDA REAL E NA ARTE	273
VARIEDADES DO CÔMICO	276
O HUMOR	277
A SÁTIRA	279
A IRONIA	280
CAPÍTULO VII	
O grotesco	283
O GROTESCO COMO CATEGORIA ESTÉTICA	285
O GROTESCO EM EL BOSCO, HOFFMANN, POE E GOGOL	286
A NATUREZA DO GROTESCO	290
BIBLIOGRAFIA	
	293
ÍNDICE TEMÁTICO	
	301
ÍNDICE ONOMÁSTICO	
	305
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	
	309

Alguns temas ou idéias deste livro foram apresentados pelo autor na cadeira de Estética da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional Autónoma do México, assim como em cursos e conferências realizados em diversas universidades e instituições culturais do país e do exterior. Aos participantes de tais cursos e conferências, o autor expressa o seu agradecimento pelo estímulo que sua presença — bem como, em muitos casos, suas observações, comentários e contestações — representou em seu trabalho.

Esta obra convida os leitores a penetrar nos problemas expostos pela relação com um tipo de objetos que chamamos de estéticos. Trata-se de uma relação peculiar, que se distingue das relações que mantemos com outros objetos. Em nosso trabalho consideramos tal relação como a que vivemos e conhecemos na atualidade, quaisquer que sejam seus antecedentes ou origens. Trata-se, portanto, de uma relação datada ou delimitada historicamente, ao mesmo tempo que é a que mantemos hoje com objetos remotíssimos no tempo — como a pintura pré-histórica das cavernas de Altamira (Espanha) —, com criações não tão remotas embora distantes de nosso tempo (um templo maia, uma catedral gótica ou um palácio renascentista) ou, finalmente, com um produto artístico da cultura contemporânea (um quadro de Chagall, um edifício de Gaudí ou um mural de José Clemente Orozco). É justamente a relação com esses objetos, que chamamos estética, a que se encaixa no campo de estudo ao qual convidamos nossos leitores. Agora sabemos que, ao contrário do que ocorre com as obras artísticas contemporâneas, os homens nem sempre mantiveram com certos objetos (a pintura rupestre de Altamira, o templo maia de Chichén-Itzá ou a catedral gótica de Colônia) a mesma relação — estética — que hoje mantemos com eles. É exatamente esta relação que, a partir de nossa perspectiva e sensibilidade contemporâneas, consideramos estética, assim como o objeto deste peculiar comportamento humano, o que constitui o ponto focal em nosso convite.

Pelos exemplos anteriores, poder-se-ia pensar que o estudo ao qual convidamos nossos leitores refere-se apenas ao objeto específico que hoje denominamos obra de arte, assim como ao nosso comportamento em relação a ela. Mas desde já é preciso ressaltar que não é nossa intenção

reduzir assim nosso campo temático, já que nos propomos incluir nele tudo o que é objeto da relação, do comportamento ou da experiência de caráter estético, quer se trate de uma paisagem natural, uma flor, um colibri ou um objeto produzido por um homem sem uma finalidade estética (uma jarra de cristal, uma lâmpada, uma mesa ou um automóvel).

O exame do estético em suas diversas manifestações — natural ou artificial, artesanal ou artística, técnica ou industrial —, tanto no que tange a certos objetos quanto ao comportamento em relação a eles, constitui a temática central deste livro. Com todos os riscos inerentes a esta temática sumamente geral, ela é a que corresponde a uma teoria geral do estético. O que se defenda em relação a esta temática pretende valer teoricamente não só para a pintura rupestre da caverna de Altamira, como também para o mural *Guernica* de Picasso. E pretende valer, da mesma forma, não só para o *Poema do meu Cid*, como também para o *Canto geral* de Pablo Neruda. E, analogamente, para um templo grego, uma pirâmide maia, uma catedral gótica ou uma estátua contemporânea. E não apenas isso: pretende valer igualmente para certos produtos (não todos) artesanais, técnicos ou industriais que, ao contrário de todos os objetos citados nos exemplos anteriores, não poderíamos considerar artísticos, embora reconheçamos que há neles um lado estético.

Movimentamo-nos, pois, num terreno geral; tão geral que se estende não só a partir da pintura mural de quarenta séculos atrás ao mural de Picasso do século XX, como também a partir do que consideramos propriamente como obras de arte a objetos utilitários como um vaso, uma faca, um móvel ou um artefato técnico como certos mecanismos ou máquinas. As estéticas tradicionais, especulativas, sucumbem ao risco de uma generalização que dá as costas ao concreto real. E sucumbem exatamente ao derivar, lógica ou ontologicamente, o geral — que por outro lado é o terreno próprio de toda ciência — de um princípio estabelecido *a priori*.

Ao longo de nosso trabalho, procuramos nos apartar de semelhantes estéticas. Contudo, qual é nossa alternativa para tal deducionismo das estéticas metafísicas ou especulativas do passado e, até certo ponto, de não poucas do presente? Não é, na verdade, a que sempre propuseram

os empirismos e positivismos de um ou outro tipo. Ou seja: o abandono ou sacrifício do geral nas eras do concreto, do empírico. Que o objeto de nosso estudo deva ser o empírico — os objetos singulares que suscitam uma experiência estética — constitui a premissa básica de uma teoria que, como a nossa, repele o preconcebido e a especulação em seus domínios. Que essa realidade deva ser considerada em sua totalidade, sem segmentar ou arrancar dela certas esferas (as que não se limitam à realidade artística) ou sem reduzir uma parte dela — a arte — a uma determinada fase de seu desenvolvimento histórico, constitui uma premissa também básica. Tal premissa nos afasta das estéticas que, unilateralmente, concentram todo o seu interesse na prática artística, assim como das estéticas classicistas ou eurocêntricas que reduzem ainda mais seu interesse ao concentrar-se numa forma histórica da arte: a clássica e a europeia ocidental. Em terceiro lugar está a premissa básica da Estética que — como a nossa — aspira a explicar de modo objetivo, racional e científico uma realidade específica — a constituída pelos objetos estéticos; embora esta realidade específica, concreta, que tem em mira seja tomada, ao se refletir sobre ela, em suas determinações mais gerais. E com isso distancia-se das estéticas empíricas que pretendem captar o concreto, o particular, passando por cima dessas determinações gerais. Qualquer tentativa de explicação que não parta dessas premissas, que têm entranhada — como constatamos — uma atenção primordial ao real (ao “concreto real”, como dizia Marx), mas considerada: a) em sua totalidade (sem mutilações nem exclusões) e b) em suas determinações mais gerais, invalidará o saber estético como teoria geral de uma realidade específica, concreta. Esta realidade compõe-se de um conjunto aberto e interminável de objetos, atos, processos e experiências singulares. Na arte não existe efetivamente o real, mas sim obras de arte e vivências individuais perante elas. Mas a possibilidade de explicar o empírico, o concreto individual, passa pelo geral. E para isso é preciso desenvolver uma atividade teórica que consiste na construção do aparato conceitual correspondente. O adeus positivista ao geral é também um adeus ao conhecimento do real, do concreto singular. Longe, pois, de nos aproximarmos do real, do empírico, ficamos mais distantes dele.

A Estética, como teoria de uma realidade, experiência ou comportamento humano específico, concreto, não pode prescindir do geral. Claro que existem níveis distintos de teorização ou generalidade. O nível no qual se situa este livro, como teoria da realidade e da experiência estéticas, é o mais geral neste campo específico. Resumindo, é o do estético em sua totalidade; como dizíamos anteriormente, sem amputações nem exclusões: o estético na natureza, na arte, na técnica, na indústria, na vida pública ou privada, nos centros de trabalho ou de entretenimento, no lar ou na rua. Certamente existe dentro dessa generalidade tão ampla uma generalidade mais estreita: a do nível da arte, sem que isso reduza o poder preeminente que tem no campo do estético. E mesmo assim haveria outro nível de generalidade dentro do marco do estético, representado pelo estético no artístico, no qual se encontraria o estético natural, constituído por objetos não produzidos pelo homem que podem suscitar nele uma experiência estética (as obras de arte), como por objetos produzidos com uma finalidade extra-estética (produtos técnicos, industriais ou usuais da vida cotidiana), que, contudo, são fonte de atitudes ou experiências estéticas.

Neste vasto campo de objetos e comportamentos humanos a eles ligados, nosso *Convite à Estética* situa-se no nível mais alto da generalidade, ou seja: em suas determinações mais gerais, que são as que correspondem a todo o estético sem excluir nenhuma de suas manifestações reais nem amputar nenhum segmento de seu desenvolvimento histórico. Contudo, deixamos para outra ocasião ocuparmo-nos especialmente — mais além das determinações que compartilham com outras regiões do estético — das regiões particulares do universo estético que adjetivam o estético quando ele ocorre na arte, na natureza, na técnica, na indústria ou na vida cotidiana.

Certamente ao longo deste trabalho iremos nos referir a manifestações concretas desses diferentes domínios, e principalmente os da arte, levando em conta o papel de destaque que atualmente tem nele a função estética. Claro que não esqueceremos um só momento que, independente de tal função não ser tão preeminente fora da arte — na indústria, na técnica, na vida cotidiana —, é inegável sua presença, razão pela qual

podemos falar do estético técnico, do estético industrial ou do estético na vida cotidiana. Mesmo assim, isso significa que esses níveis específicos do estético participam — mesmo em forma diferente e com alcance diverso — dessa generalidade estética que nos cabe agora estudar e que, por outro lado, sempre tem como cenário a realidade e a história nas quais surge e se desenvolve o concreto, o empírico e o singular.

Daí que, nesse nível mais alto da generalidade do estético, nos propusemos superar as tentativas de outras estéticas de reduzir seu estudo a uma esfera que, por importante que seja — como é a da arte —, constitui um domínio específico ou uma região particular junto a outros — como o estético artesanal, natural, técnico, industrial ou usual — dentro do campo mais geral do estético.

Por esse motivo nosso enfoque é universal: nada do estético lhe é estranho. Não importa a época em que surgiu o que hoje se nos apresenta como tal: um objeto pré-histórico ou histórico, passado ou presente. Não importa a função prioritária que cumpriu originalmente ou cumpra na atualidade: como objeto de culto religioso, instrumento de poder, artigo usual ou utilitário. Não importa tampouco o lugar em que seja exibida a sua função estética: na igreja ou no palácio, na oficina ou na fábrica, no mercado ou na vida doméstica, no museu ou na galeria de arte.

Podemos deparar com o estético a qualquer hora, em qualquer lugar e qualquer que seja a função extra-estética que o objeto possa cumprir juntamente com sua função estética. Temos consciência de que se trata de um enfoque universal, em virtude do qual admitimos que podemos nos comportar esteticamente com objetos que em outros tempos, dadas as suas funções primordiais e os lugares em que as exerciam, não suscitavam esse comportamento que corresponde à sensibilidade moderna e, principalmente, à contemporânea. Uma sensibilidade que, em seu desenvolvimento, deve mais às revoluções políticas, sociais e artísticas de nosso tempo do que às estéticas dominantes, dá as costas a tudo que no universo estético real não seja arte, e arte, por sua vez, reduzida à fase histórica desta — clássica ou renascentista — privilegiada na cultura ocidental.

Nossa Estética ancora-se, pois, nesta universalidade do estético ou

do artístico, em particular. Mas seu universalismo é histórico. Não só porque foi alcançado historicamente — no passado não existia —, como também porque, como os homens de nosso tempo — tempo de descolonização em todas as ordens —, não podemos deixar de considerar o estético como um patrimônio universal. É esse universalismo que nos permite a aproximação com um crucifixo do século XVI ou com uma máscara ritual africana, vendo neles respectivamente não um objeto de culto religioso ou uma simples peça etnográfica, mas sim duas “obras de arte”. Contudo, essa integração do crucifixo e da máscara no universo estético requer, no primeiro caso, abstrair o crucifixo de sua função religiosa e, no segundo, desligar a máscara não só de sua função mágica ou ritual, mas também do imperialismo estético classicista ou ocidental. Em ambos os casos, trata-se de um enriquecimento do universo estético ao superar a unilateralidade funcional do objeto; deixar de ficar adstrito forçosamente à sua função original e adquirir uma nova: a estética. Mas mesmo assim trata-se de não conceber essa última e nova função exclusivamente em uma forma histórico-concreta: a própria da arte ocidental, clássica ou classicista. Esse universalismo do estético que é posto em exibição, como vemos nos exemplos anteriores, no enriquecimento e ampliação de seu âmbito próprio e na superação da unilateralidade funcional dos objetos mencionados, constitui conquistas irreversíveis da sensibilidade estética contemporânea.

Nossa Estética pretende responder a essa sensibilidade. É, pois, uma teoria geral do estético que aspira a dar razão ao concreto, mas à luz de conceitos que se situam no marco dessa sensibilidade contemporânea, que é ao mesmo tempo universal e histórica. Uma teoria estética que, mesmo assim, não pode ignorar as exigências próprias de uma exposição rigorosa, objetiva e fundamentada. O que não exclui outras exigências provenientes da matéria que aborda e dos leitores aos quais é dirigida. Pela natureza de sua matéria — os problemas fundamentais da relação e da experiência estéticas —, o interesse que pode suscitar excede o marco puramente acadêmico, embora nossa exposição não possa — nem deva — desprender-se do rastro que, neste livro, deixam os cursos do-

centes universitários que, durante anos, precederam ou acompanharam a elaboração desta obra.

Acadêmicos ou não, em determinados momentos de nossas vidas todos vivemos em uma situação estética, por mais ingênua, simples ou espontânea que seja nossa atitude como sujeitos nela. Ante a flor que se dá de presente, o vestido que se escolhe, o rosto que cativa ou a canção que nos agrada, vivemos essa relação peculiar com o objeto que chamo de situação estética. E a vivemos guiados por certa consciência ou ideologia estéticas. A relação é mais profunda diante de uma obra de arte, embora nem por isso deixe de ser imediata e, em grande parte, espontânea. Já num nível mais reflexivo, embora seu ponto de partida seja uma relação imediata com o objeto, temos com ele uma relação mais exatamente teórica, se bem que em diferentes níveis de generalidade, como é a relação mantida pelo crítico e o historiador de arte. Portanto, o círculo dos que têm certa ligação com o universo estético e, em particular, com a produção artística excede em muito o de um círculo especificamente teórico ou acadêmico. É um círculo que compreende não só o contemplador ingênuo ou culto, espontâneo ou reflexivo, mas também o artista, o crítico, o historiador, o investigador e, claro, o docente nessa matéria.

Ainda que a teoria seja necessária, indispensável, para aqueles que, como o esteta, o teórico de arte, o crítico e o historiador de arte, o docente ou o estudante de Estética, lidam profissional ou academicamente com esta disciplina, não basta de modo algum para aqueles que, como criadores ou espectadores, produtores ou consumidores, se encontram em relação direta com certas regiões do universo estético (os artesanatos, a arte, o desenho técnico ou industrial). Dessa forma, o setor acadêmico ou profissional especializado nesse campo não pode monopolizar o interesse pela Estética ou pela teoria das diferentes regiões em que se ramifica o universo estético. Daí também que, ao abordar-se a problemática estética geral, este livro se dirija, além de a esse setor especializado, a um amplo círculo de leitores que o extrapola e que, sem faltar ao rigor indispensável, tenha se procurado tornar a leitura do texto a mais ágil, clara e atraente possível. Com este fim, abrimos mão das

notas e referências — exceto as indispensáveis — que ocasionam frequentes paradas na leitura, tornando-a mais lenta e penosa.

A nossa proposta não é de que o livro seja um repertório de respostas definitivas. Pelo contrário, procuramos manter a natureza problemática do estudo da Estética do início ao fim em nosso trabalho, sem que isso signifique que nos furtamos a oferecer nossas próprias respostas ou espocar as de outros, ainda que as confrontando com as que contradigam ou se afastem das nossas. Por tudo isso, não demos a nosso livro o título seco de *Estética*, mas sim de *Convite à Estética*, porque como não estamos diante de um repertório de soluções, mas sim de problemas abertos, convidamos nossos leitores a enfrentá-los a partir do nível de seus conhecimentos e/ou de suas experiências em seu trato com o estético.

Nossa exposição se encontra dividida em três partes. Na primeira, “Anverso e reverso da Estética”, tentamos destacar, em toda a sua agudeza, o caráter problemático da Estética. Por esse motivo não relutamos em abrir um processo contra a Estética, deixando que nele tomem a palavra seus detratores (profissionais ou não nesse campo), como são: o espectador “ingênuo”, o conhecedor “culto”, o crítico de arte, o filósofo (ou pelo menos certo tipo de filósofo), o cientista da arte, o historiador. E colocamos a Estética — tal como a concebemos — na necessidade de defender-se das diversas acusações que lhe fazem, justificando assim seu direito de existir. Uma vez justificada sua existência, procuramos delimitar seu objeto de estudo, penetrando em uma das questões mais debatidas, e tentamos mesmo assim desentranhar as características fundamentais de um saber estético com vocação científica ante as tendências especulativas e empíricas. Na segunda parte, “A relação Estética do homem com o mundo”, abordamos primeiro as origens e a natureza dessa relação, levando em conta sua dimensão histórica e social, para considerá-la depois na relação concreta, que chamamos situação estética, e na qual o sujeito e o objeto se comportam com a modalidade peculiar — diferente da que têm fora desta situação — que nós tratamos de caracterizar. A terceira parte, “As categorias Estéticas”, é aberta com o estudo da categoria mais geral nesse campo, justamente a do estético. Sem pretender esgotar o repertório por categoria, passa-se depois às

categorias específicas: o belo, o feio, o sublime, o trágico, o cômico e o grotesco. No estudo dessas categorias excluímos as definições abstratas, apriorísticas, tão fartas nas estéticas tradicionais, e partimos do que nos oferecem historicamente a experiência estética e a prática artística.

Fica para uma outra oportunidade a exploração do universo estético, concebido a partir do mirante de nossa sensibilidade contemporânea e, portanto, como um universo aberto e sem limites, no qual podemos distinguir várias regiões fundamentais, a saber: o estético natural, o estético artístico, o estético técnico e industrial e, por fim, o estético na vida cotidiana. Em todas essas áreas o estético se faz presente, mas de maneira distinta em cada uma delas. Este livro não se dedica, portanto, ao estudo dessas diversas e específicas manifestações do estético. A isso hão de dedicar-se outros trabalhos, e fundamentalmente dois: um, dedicado às artes que, por certo, não se limitam a seu lado estético, e outro, ao estético não propriamente artístico (na natureza, no artesanato, na técnica, na indústria e na vida cotidiana). Mas, ainda que o estético artístico deva ser objeto de um estudo especial (como teoria das artes ou do trabalho artístico), interessa-nos desde já sublinhar o papel privilegiado que ocupa no universo estético, considerando o papel preeminente que tem para a consciência estética contemporânea. E mesmo assim interessa destacar o papel que tem nas artes, ao contrário do que acontecia em outras épocas ou contrariamente também ao que acontece hoje em outras áreas do universo estético, a função que consideramos estética.

Com esta introdução, fica aberta a porta ao campo dos problemas gerais e fundamentais da Estética. E convidamos a entrar os leitores que percorreram esta trama introdutória.

PARTE I Anverso e reverso da Estética

CAPÍTULO I A necessidade da Estética

TEM A ESTÉTICA O DIREITO DE EXISTIR?

Ao iniciar nosso estudo da Estética, partimos do pressuposto de que as investigações nesse campo hão de ocorrer em território e âmbito próprios, pois do contrário tal estudo não faria sentido. Mas, quando se tenta fixar seus limites e assinalar os caminhos mais adequados para transitar por ele, surge uma série de problemas encadeados. Tais problemas, em primeiro lugar, são os de especificar o objeto em questão, assim como os do método ou métodos mais eficazes de acordo com a natureza de seu objeto e, em segundo lugar, e em concordância com esses dois problemas, os de definir a própria Estética e determinar a utilidade ou vantagem de seu estudo.

O acúmulo de respostas diferentes, e inclusive antagônicas, a essas questões põe a descoberto quão difíceis e incertas são as investigações nessa área. Retraídos entre tantas dificuldades, não faltou quem — sobretudo em nossa época — propusesse, honesta e simplesmente, abandonar seu estudo. Na verdade, não deixam de ser inquietantes os argumentos com que se nega à Estética o direito de existir como um ramo legítimo do conhecimento. E entre esses argumentos estão os de que a Estética carece de objeto próprio; que se o tem, dado o seu caráter vaporoso ou opaco à razão, não permite explicações objetivas, fundadas; que por suas generalizações ilegítimas e seu essencialismo dá as costas ao concreto real e, finalmente, que seu estudo não tem proveito para aqueles que — como os espectadores, criadores, críticos ou historiadores — se encontram de um modo ou de outro relacionados com a experiência Estética em geral ou com a arte em particular.

Em consequência, o que com esses argumentos se põe em xeque é o próprio direito da Estética à existência, direito que só poderia justificar-se caso disponha de objeto e método próprios. Portanto, embora só possamos responder em definitivo a essa questão ao pôr o ponto final neste livro, não poderíamos iniciar nosso estudo sem antes nos aventurarmos a responder — ainda que temporariamente — ao problema medular do direito da Estética à existência. Vemo-nos obrigados, assim, a examinar os argumentos daqueles que — situados em diferentes níveis ou planos no trato com o estético ou movidos por diferentes preocupações em suas relações estéticas com a realidade — põem em dúvida ou repelem categoricamente a validade teórica ou as vantagens práticas do estudo da Estética.

Uma cautelosa exploração neste campo minado permite-nos reconhecer, contudo, que para nós existe um conjunto de objetos aos quais atribuímos certas qualidades específicas e a que chamamos, justamente porque seus objetos as possuem, de universo estético. Nesse universo incluímos tanto seres naturais (uma paisagem, uma flor, um colibri) — ou seja, seres que não devem a sua existência ao homem — quanto objetos artificiais, produzidos pelo trabalho humano, entre os quais figuram: objetos usuais da vida cotidiana, produtos artesanais ou industriais, determinados dispositivos mecânicos ou técnicos e, finalmente, os produtos humanos que chamamos obras de arte e que, em nossa época, ocupam um lugar privilegiado dentro do rico e variado universo estético. Todos os membros deste universo, por mais que se diferenciem entre si devido à sua aparência sensível, estrutura interna ou função e finalidade, têm algo em comum, que é o que justifica, a partir de nossa perspectiva contemporânea, sua inclusão no universo estético. É preciso reconhecer que nem todos os objetos que hoje admitimos como legítimos povoadores desse universo foram sempre reconhecidos como tais. Isso nos obriga a ser cautelosos em relação a sua filiação estética futura, evitando afirmar que todos eles, no futuro, continuarão fazendo parte desse universo. Não devemos esquecer que, num passado ainda recente, o mapa do estético não incluía, por exemplo, em seu continente artístico a arte pré-hispânica. E tenhamos em mente mesmo assim, para não cair-

mos em cômodas previsões, que certos objetos — máquinas ou produtos industriais —, até bem avançado o século XIX, eram considerados por sua feiúra como a própria negação do estético.

Mas se hoje reconhecemos que existe algo assim como um universo estético e, com ele, um modo de apropriação, contemplação ou comportamento humano específico ante seus objetos, e se, por outro lado, advertimos que um ou outro não são estudados em sua especificidade por nenhuma das ciências específicas que conhecemos até agora, podemos concluir que se faz necessária uma ciência especial que se ocupe desses objetos e do comportamento humano em relação a eles, assim como das condições individuais e sociais em que ocorrem tais objetos e esse comportamento. E essa ciência é exatamente a Estética. Como toda ciência que versa sobre feitos, experiências ou relações empíricas, ela tem um objeto próprio de estudo, diferente daqueles de outras ciências específicas, e, como todas elas, aspira a considerar seu objeto de um modo sistemático, fundamentado e racional.

A realidade peculiar e o comportamento humano específico que constituem o objeto da Estética não podem ser separados do todo em que se integram outras realidades e outros comportamentos humanos. Daí não poder desvincular-se das ciências — como a psicologia, a economia, a sociologia, a lingüística, a semiologia, a teoria da informação etc. — que estudam realidades e relações entre os homens que influem no estético ou condicionam sua existência. Mas isso não anula a necessidade da Estética como ciência especial e autônoma. É válido, inclusive quando ela se ocupa de objetos ou fenômenos estudados também por outras ciências humanas ou sociais. Naturalmente, ao fazê-lo, não se limitará a repetir que, graças a elas, já se sabe acerca de seu objeto; a não ser que o faça de outro ângulo ou prestando atenção a aspectos irrelevantes ou ignorados deliberadamente por tais ciências. Assim, por exemplo, ainda que as diferentes ciências naturais dividam o conhecimento da natureza, nenhuma delas aceita o que o homem vê nela como o “belo natural” ou “natureza estetizada”. Atender a essa natureza peculiar é tarefa não das ciências naturais, mas sim da Estética. Nenhum botânico

perguntará, acerca do ser da azinheira, o que pergunta o poeta Antonio Machado, ao interrogá-la:

O que tens, negra azinheira campestre,
com teus ramos sem cor
no campo sem verdor;
com teu tronco cinzento
sem esbeltez nem altivez,
com teu vigor sem tormento,
e tua humildade que é solidez?

Bem, não se trata da azinheira natural castelhana, mas sim a azinheira humilde e firme que só existe efetivamente por obra e graça do poeta, a que pertence ao tipo de objetos que interessam não à botânica, mas à Estética. Às vezes trata-se de experiências já existentes para outras ciências, mas a Estética as considera a partir de outro ângulo que se lhes escapa. Assim ocorre por exemplo com a percepção. A psicologia ocupa-se da percepção comum ou da percepção em geral, seja qual for a forma que assuma em diferentes relações humanas: cognoscitiva, prático-utilitária, produtiva ou estética. Mas cabe à Estética estudar os lampejos próprios dessa forma específica de percepção que é essencial no comportamento estético. Em suma, se faz necessária uma disciplina particular, autônoma, que se encarregue de todo esse terreno não cultivado, ou cultivado de outras maneiras por outras ciências. E essa disciplina é justamente a Estética.

Embora já na Antiguidade grega encontremos reflexões sobre problemas estéticos (desde os filósofos pré-socráticos do século VI antes da nossa era), a Estética como ramo do saber ou disciplina filosófica especial é relativamente jovem. Nasce em meados do século XVIII, quando o filósofo alemão Alexander Baumgarten constrói a primeira teoria estética sistemática a que dá, também pela primeira vez, o nome de Estética (do grego *aisthesis*, que significa literalmente “sensação”, “percepção sensível”). Em consonância com o significado original do termo, Baumgarten entende por Estética uma teoria do saber sensível ou conheci-

mento inferior em relação ao saber racional, superior, que é objeto da lógica, e a teoria das ações da vontade, objeto da ética.

Nasce, pois, a Estética como uma disciplina filosófica, destinada a estudar uma forma de conhecimento obscuro, inferior, e não um tipo específico do real; ou seja, nasce sem fundamento empírico, histórico e social e, portanto, com uma esmagadora carga especulativa. No entanto, já no seu próprio nascimento, se destaca algo que até hoje conserva sua validade, mais além de seus limites especulativos: sua atenção ao sensível. Posteriormente se abrem à Estética caminhos diversos que vão desde a reafirmação e alcance de seu fardo especulativo original, até a intenção de se constituir em uma disciplina científica autônoma. Mas o peso desse fardo especulativo tem sido tão grande, sobretudo nas estéticas metafísicas — e continua sendo ainda nas que a reduzem a um ramo da filosofia —, e as dificuldades para construí-la como uma verdadeira ciência têm sido tão irrefreáveis, que sua própria existência se torna problemática. “Não há Estética”, sentencia o filósofo analítico J. A. Passmore. “A Estética não existe nem pode existir”, afirma o poeta Paul Valéry, embora reconheça que constitui “uma grande, melhor dizendo, irresistível tentação”. Portanto, voltamos a nos perguntar, ansiosos já para ir mais além de uma resposta provisória: justifica-se a necessidade da Estética? O que equivale, da mesma forma, a perguntar: tem a Estética o direito de existir? Mas, antes de dar nossa própria resposta, interroguemos aqueles que — profissionalmente ou não, em um nível espontâneo ou reflexivo — se relacionam com o estético em geral, ou com o artístico em particular, e conheçamos as acusações que, em tom diverso e com diferentes argumentos, lançam contra a Estética, pondo em xeque sua própria existência.

PROCESSO CONTRA A ESTÉTICA

A Estética aparentemente não tem muitos defensores. São inúmeros os que lhe negam o pão e o sal, ou seja, o direito de viver sua vida. Portanto,

antes de seguir adiante, vamos abrir um processo contra a Estética. Não relutemos inclusive em sentá-la numa espécie de banco dos réus e citar em juízo seus diversos acusadores, a saber: o espectador “ingênuo”, o conhecedor “culto”, o crítico de arte, o artista, o filósofo (ou, mais exatamente, certo tipo de filósofo), o historiador e o cientista de arte. Ouçamos primeiro seus detratores e em seguida vejamos o que a Estética (ou pelo menos determinada Estética) poderia responder-lhes no processo que abrimos.

AS ACUSAÇÕES DO ESPECTADOR “INGÊNUO” E DO CONHECEDOR “CULTO”

O espectador “ingênuo”: “O que posso ganhar com a Estética? Vai me servir para distinguir a arte do que não é arte? Acaso poderei, com sua ajuda, apreciar uma obra artística? Não lucrarei mais lendo os livros que prometem ensinar ‘como se olha um quadro’ ou ‘como ler um romance’? Neles encontrarei pelo menos alguma vantagem prática que nenhum tratado de Estética poderá me dar. E se pensamos no artista, em um jovem pintor, por exemplo, será que o estudo da Estética o fará pintar melhor? Duvido. Em consequência, se não me serve como espectador, nem serve tampouco ao criador, a Estética, por mais teoria que armazene em seus livros, não deixa de ser inútil quando alguém enfrenta problemas concretos, práticos, diante de uma obra de arte. Com isso não nego que possa servir a intelectuais entretidos em ‘ondular o ondulado’ ou a filósofos de salão sempre ocupados com o que menos tem serventia na vida real.”

Eis o espectador “ingênuo”, com sua linguagem simples, sem rodeios, e um tanto provocador. Não obstante, acaba de colocar um problema vital: para que serve a teoria — a Estética neste caso — à prática? Vamos manter isso em mente porque o “ingênuo”, com sua nua e crua formulação, está colocando nada menos que o problema medular das

relações entre a teoria e a prática, mesmo que só o faça com relação a essa manifestação estética peculiar que é a arte. Mas ouçamos outra voz.

O conhecedor “culto”: “Faz anos que não perco nenhuma exposição importante nesta cidade. Ontem estive no Museu de Arte Moderna, deleitando-me com o geometrismo de Manuel Felguérez e as ‘chuvas abstratas’ de Vicente Rojo, e hoje terminei de ler o romance mais recente e mais vendido, segundo as pesquisas, de Gabriel García Márquez: *O general em seu labirinto*. No que se refere à produção artística ou literária, mais alguém ou mais além do charco, estou em dia, o que não é fácil em nossa época. Nada que é exibido com êxito em Nova York ou Paris me passa despercebido, embora seja por meio das revistas de arte americanas ou francesas. E não há nenhum dos últimos ‘gritos’ que escape a meus ouvidos. Claro que em todos esses anos certos estilos sucedem a outros e, às vezes, vertiginosamente. É difícil não se entediar com tanta mudança. Por isso guardo zelosamente o último dicionário de ‘ismos’, recém-publicado em inglês, pois o que eu tinha em espanhol se tornou ultrapassado. É preciso se manter atualizado, antes que — como dizia um antigo filósofo, cujo nome não recordo — o hoje se transforme em ontem. Tudo isso me garante na convicção de que a arte, como a manifestação mais alta da cultura estética, é um território instável, sujeito a mudanças bruscas e inesperadas, principalmente em nossa época, mudanças que incomodam a muitos. Quem poderia suspeitar, no começo do século, da voga posterior, não da moda, da arte abstrata? Quem imaginaria também, faz alguns anos, em pleno auge da arte abstrata, não-figurativa, que a figura retornaria com a *pop art*? E, menos ainda, que as reações contra o objetualismo — ou apoteose do objeto, segundo o meu dicionário — dariam passagem a esta novíssima arte conceitual? O que diriam os antigos se levantassem a cabeça? O que diriam os modernos diante dos conflitos do pós-modernismo? Mas, na verdade, não é preciso recuar muito para encontrá-los, pois os antigos e os modernos estão af, perto de nós, na curva da esquina, irritados ou desconcertados ante toda arte não-representativa. E tudo isso sem falar na arte ecológica, na arte hidráulica, na arte corporal, na arte computadorizada, na arte cinética

etc., junto às quais a arte não-figurativa das vanguardas do século XX, que tanto escandalizou nossos avós, já se transformou na coisa mais anacrônica e tradicional. Mas, inclusive mencionando apenas essa, vemos que desde o Renascimento até o nosso século mudam os estilos, os gostos artísticos e as preferências estéticas. O que ontem provocava comoção hoje não assusta ninguém. O que se repelia no passado hoje é aceito docilmente. A música de Stravinsky, vaiada na sua primeira execução em Paris, é hoje — para um conhecedor culto como eu — uma música contagiante. Quem se atreverá, portanto, a pisar firme nesta areia movediça? Quem erguerá bandeiras fixas, ou seja, princípios gerais, com a pretensão de valer para estilos e movimentos artísticos tão diversos? E, no entanto, tal é a ilusória aspiração da Estética: estabelecer algo firme, absoluto, universal, essencial, ali onde tudo é movediço, relativo, concreto e instável. Ante essa pretensão irrefletida, não temos remédio senão gritar: “Viva a arte! Abaixo a Estética!”

Essa é a opinião do conhecedor “culto”. Vê a Estética movendo-se docemente numa espiral atemporal, abstrata, cega para a arte que se agita e se movimenta para onde quiser. Mas ouçamos novos detratores da Estética.

AS QUEIXAS DO CRÍTICO DE ARTE E DO ARTISTA

O crítico de arte: “Nas galerias deparar sempre com um conjunto de quadros, bem ou mal pendurados, que são produto, cada um deles, de um processo criador único e inimitável. Minha função como crítico consiste em penetrar a estrutura de cada obra e estender uma ponte entre ela e o espectador, de modo a facilitar o acesso deste à sua organização interna, ao princípio único que a norteia e, assim, mostrar seus valores estéticos. O crítico, portanto, não pode se repetir, pois a cada vez tem de lidar com uma nova obra à qual não são aplicados os conceitos, princípios, normas ou valores próprios descobertos em outras. Por tudo isso, nosso trabalho se torna tão difícil, incerto e incom-

preendido e, certas ocasiões, tão ingrato e amargo. Meu companheiro, o crítico literário Emmanuel Carballo, denunciou, com inteira justiça e em mais de uma ocasião, essa incompreensão, ingratidão e amargura. Quando deparamos com uma obra única como o quadro *As senhoritas de Avignon*, de Pablo Picasso, ou o mural de Diego Rivera, *Sonho de uma tarde dominical na alameda*, de que valem as afirmações gerais do esteta? Ele segue por um caminho; nós, por outro. O dele é o geral e abstrato da teoria; o nosso é o singular e concreto da vida: o da experiência estética que é suscitada pela obra concreta e única. Não é demais recordar o famoso aforismo de Goethe acerca do cinzento da teoria e o verdor da vida. Em suma, o esteta pode continuar fazendo afirmações gerais; mas nós críticos, ao depararmos com a obra singular, podemos passar sem elas. Mas não apenas nós; o espectador e o artista podem igualmente ignorá-las, pois não precisam delas. Pelo contrário, se o espectador precisar de alguém ao contemplar a obra de arte, ou o artista ao criá-la, esse alguém é justamente o crítico. Ou seja: esse juiz tão estranho que está obrigado a julgar cada obra sem poder recorrer a nenhum código.”

Chega agora a vez do artista, que, por seu papel decisivo na criação da obra, acha que deve ocupar um papel relevante no debate.

O artista: “O importante para nós é criar, e nenhuma teoria poderá nos tirar de apuros no processo de criação. No ato criador, o artista se encontra só. O poeta ante o papel em branco ou o pintor em frente da tela nua são como exploradores inseguros que, sem bússola, têm de se aventurar por trilhas desconhecidas. Não há sinais no caminho que possam orientá-lo. Não há regras que lhe assinalem os passos corretos. O que o crítico venha a dizer, depois de ter percorrido o incerto e às vezes doloroso caminho, chega tarde demais para ele. Poderá por acaso se amparar previamente nos princípios, normas ou prescrições que a Estética põe ao seu alcance? Nem isso. O artista está condenado a ser livre, a seguir sua própria lei, e de nada lhe adiantará procurá-la fora dele. De que serviu a Lope de Vega, na ação dramática de *Fuenteovejuna*, a lei aristotélica das três unidades? De que serviram a Velázquez as reflexões de seu contemporâneo Palomino quando, em *As meninas*, pintou algo

jamais pintado: o ar? Como o impulso criador do artista pode acusar uma teoria estética quando sua ingrata tarefa consiste exatamente em pisar terrenos jamais pisados, em falar uma língua nunca falada ou em produzir uma realidade que só pode existir como realidade criada por ele? Certamente, o que a Estética lhe disser será tanto menos válido quanto mais geral seja e, por conseguinte, quanto mais afastado esteja dos problemas concretos e inesperados que ao artista cabe resolver. Em consequência, quanto mais geral e abstrata, mais inútil para o artista. E o que dizer da Estética que se intromete em nosso trabalho, traçando-lhe limites, normas ou caminhos a seguir? Exemplos disso lamentavelmente não faltam, inclusive em nossa época (recordemos os tempos ainda recentes da 'arte dirigida' sob o nazismo e o stalinismo). Digamos peremptoriamente que o artista tem de repelir a arte por decreto e a Estética normativa que pretenda justificá-lo. Mas se, por motivos alheios à vontade do artista, a arte não escapa em determinadas condições históricas a certo normativismo, e nunca falta uma 'boa razão' para que a ela recorram as igrejas de uma ou de outra natureza (religiosa, moral, política), intrometendo-se assim em nosso trabalho, vamos esperar vivamente que se mantenham o mais afastadas possível, mordendo o próprio rabo com suas normas e abstrações. Certamente, sua intromissão em nossa prática, ao empenhar-se em justificar uma arte dirigida ou regulamentada, só pode ser prejudicial ao artista. Mais vale, em definitivo, uma Estética distante mas inócua, do que uma Estética próxima e intrometida, empenhada em colocar uma camisa-de-força em nosso impulso criador!"

TAMBÉM O FILÓSOFO ATACA

Embora a Estética tenha sido considerada desde o seu nascimento (com Baumgarten e Kant, no século XVIII) como um ramo da filosofia, e embora ao longo de quase 25 séculos quase todos os grandes filósofos (Platão, Aristóteles, Hume, Schiller, Kant e Hegel, entre outros) tenham

refletido sobre seus problemas, hoje não faltam filósofos que consideram seus títulos teóricos bastante duvidosos. A Estética viu-se assim submetida a um ataque frontal como o que desencadeia o filósofo analítico John Passmore em seu ensaio "The Dreariness of Aesthetics" (em W. Elton, *Aesthetics and Language*, Oxford, 1959). Vamos resumir em poucas palavras os argumentos que costumam esgrimir contra a Estética: a partir dessas posições filosóficas.

O filósofo: "A Estética é uma ciência que fala de algo inexistente carece de objeto próprio, pois 'a arte' ou 'o objeto estético' são expressões às quais não corresponde um relativo. Não existem, na verdade, qualidades ou propriedades 'estéticas' comuns a objetos tão diferentes como uma rosa, uma sinfonia, um céu azul, um quadro, um poema ou um templo. Como generalizar certas propriedades tratando-se de objetos tão diferentes? Neste campo não cabem definições, e a arte ou a beleza não podem ser definidas. Portanto, quando a Estética se move do particular ao geral, caminha em uma direção equivocada. A generalização estética provém acima de tudo do uso ambíguo e arbitrário de expressões como 'beleza', 'arte' ou 'verdade artística', às quais se atribuem significados muito diversos. A Estética é, por isso, uma Torre de Babel na qual se manipulam os mesmos termos sem que possa haver acordo sobre seus significados. O mínimo que pode dizer, então, é que nela reina a confusão e a desordem, tanto no uso das palavras quanto nos problemas e soluções. Daí sua esterilidade. O único meio de conservá-la seria reduzi-la à tarefa de analisar a linguagem artística, tentando reformular ou traduzir o significado de suas expressões. Não é muito, mas aplicar a análise linguística para evitar confusões e ambigüidades não é pouco."

Nem o crítico nem o artista chegaram tão longe quanto o filósofo em seus ataques à Estética filosófica. Será talvez por aquela história de que "para que a cunha aperte tem de ser da mesma madeira"? Mas...

SOME E CONTINUE...

Ainda nos resta ouvir a voz dos oponentes agressivos provenientes, respectivamente, de campos tão respeitáveis como os da história e da ciência da arte. Não se lhes pode negar, portanto, o direito de pronunciar-se numa questão que tanto os afeta, como a do papel da Estética. Ouçamo-los.

O *historiador da arte*: “Os estetas costumam esquecer que a arte tem uma história e que toda identificação de períodos diversos nesse terreno não faz mais que mutilá-la ou ignorá-la. Da história universal da arte costumam tomar um segmento — a arte clássica ou classicista —, e logo se pensa que as primeiras manifestações artísticas datam de uns quarenta mil anos; contudo, os princípios e valores dessa arte os elevam à categoria de paradigma. Só existe o que se ajusta a ele. Mediante essa operação, o diferente se torna idêntico. Mas o historiador não pode deixar de levar em conta o desenvolvimento histórico em seu conjunto e não apenas um período, por importante que seja. Em consequência, tem de considerar outras experiências artísticas anteriores ou posteriores a esse paradigma que não cabem em um marco artístico tão excludente. Fiel à história real, não pode ignorar a existência de artes como a oriental antiga, a cretense, a pré-hispânica, a barroca, a impressionista, a cubista etc., que extrapolam o estreito marco clássico ou renascentista. A história da arte leva, assim, à falência a Estética, que extrai suas categorias ou princípios de uma determinada fase artístico-histórica, que identifica, por exemplo, o belo com o belo clássico. O historiador da arte não pode esperar nada saudável ou proveitoso de uma Estética que, em definitivo, se transforma em um cárcere para toda tentativa de explicação ou valorização da arte de períodos histórico-artísticos refratários aos princípios e valores da arte clássica. Para o historiador, esta última — como toda arte — é um fato histórico e, como tal, não se repete. Se a Estética pretende reduzir à unidade essa diversidade histórica (a arte à arte grega ou renascentista, as funções artísticas à função estética, e esta função à de refletir a realidade etc.), só poderá fazê-lo na medida em que dê as costas à história real.”

Por último, vamos conhecer o ponto de vista daqueles que defendem deixar de lado o estético, como um mundo à parte, e concentrar a atenção “na grande realização da arte”, quer seja num sentido geral (o característico da “ciência geral da arte”, cultivado por Max Dessoir ou Emil Utitz) ou no de uma arte em particular (como fazem Worringer, ao ocupar-se da arte gótica, ou Paul Westheim, ao estudar a arte pré-hispânica).

O *cientista da arte*: “Para a Estética como filosofia do belo a arte só interessa do ponto de vista estético. Mas, enquanto o belo se plasma sobretudo na arte clássica, a Estética se reduz em definitivo — como disse Worringer em seu texto *Abstração e projeção sentimental*, de 1910 — a uma Estética da arte clássica. Nesse caso, nem a arte se reduz a seu lado estético, já que se encontra unida por múltiplos fios a outras esferas da vida humana (a moral, a religião, a política etc.), nem a arte inteira cabe nos moldes de uma única arte: a clássica. Assim, é preciso separar os dois campos: o da Estética, que versa sobre o Estético e sobre o belo em sentido clássico, e o da Ciência da arte, que se ocupa da arte, quaisquer que sejam suas manifestações históricas, e em todos os seus aspectos — religioso, moral, político, social —, embora não encarne o belo no sentido clássico. Ao separar da Estética a ciência da arte e liberar esta de sua subordinação ao belo, podemos estudá-la em toda a sua complexidade assim como em sua diversidade histórica: a arte de todas as épocas: arte egípcia, grega, gótica, pré-hispânica, barroca etc.”

EM DEFESA DA ESTÉTICA

Difícilmente a Estética poderia se defender caso tivesse de assumir todos os erros cometidos em seu nome no passado, ou inclusive no presente, pelas estéticas metafísicas, especulativas ou as de inspiração eurocêntrica e classicista. Mas as acusações ou objeções que lhe fazem podem alcançar toda a teoria estética, principalmente aquela que movida por uma vocação científica aspira a dar razão, e a basear suas razões, de uma realidade

e um comportamento humanos específicos? Claro que não basta essa vocação e que hoje a Estética, mais do que uma ciência constituída, é antes um projeto de ciência que avança lenta e penosamente em sua realização, a partir de certas suposições filosóficas (sobre o homem, a sociedade e a história, assim como sobre o conhecimento) e com a ajuda de diversas ciências sociais. E avança através de diversos obstáculos epistemológicos e ideológicos, sob o fogo cruzado das mais opostas interpretações dos fatos estéticos e procurando fazer frente ao rito das mais audazes e insuspeitadas atitudes estéticas e práticas artísticas de nosso tempo. Pois bem, o que poderia responder essa Estética, ainda em processo de formação, a cada um de seus firmes detratores, depois de sopesar suas negações e afirmações?

UTILIDADE E INUTILIDADE DA ESTÉTICA

Ao espectador “ingênuo”, que confessa sinceramente não conseguir ver o que pode ganhar com a Estética ou que benefícios ela traria ao artista, pode-se responder que esse saber não é um conjunto de regras a que devam submeter-se a contemplação ou a produção artísticas. É preciso conceder-lhe de bom grado que, neste ponto, como espectador ele pouco tem a ganhar, se o que está em questão são perdas e ganhos. Com efeito, tudo que a Estética puder dizer a ele não substituirá de modo algum o trato direto, concreto e sensível com a obra artística, se é que deseja apropriar-se dela como um todo e não se contenta com uma radiografia da arte. Nenhum princípio estético, nenhuma crítica de um quadro, por exemplo, podem liberar da necessidade de contemplá-lo. Assim, o espectador “ingênuo” vive sob a influência de determinada ideologia estética; ou seja, de um conjunto de valores, normas e apreciações que assume, de um modo passivo e não-crítico. A teoria estética pode servir-lhe, então, para dissipar a névoa que a ideologia estende sobre as funções da arte, do papel do artista, das relações entre a arte e a sociedade, entre a obra artística e o mercado etc. O que a Estética disser

não será irrelevante para ele, embora não lhe traga o benefício eficaz que dela poderia esperar. Se lhe é demonstrado, *verbi gratia*, que a experiência estética ou a prática artística não são algo supérfluo, um adorno em nossa existência, mas sim um elemento vital em toda a sociedade, uma necessidade humana que exige ser satisfeita, não será por isso um valor em si, mas sim o de um conhecimento de algo necessário para o homem; tão necessário que, ao longo dos séculos, encontramos a arte executando uma ou outra função nas sociedades mais diversas. Neste sentido, embora a Estética não tenha por que guiar o espectador em cada ato contemplativo, ou o artista em sua criação, pode, sim, contribuir para esclarecer a ambos seu significado estético, social, humano. Desse modo, alguma coisa o espectador “ingênuo” tem de ganhar ao recuperar consciência do lugar que ocupa em sua relação direta e imediata com um objeto estético ou com um produto artístico em particular.

DIALETICALIZAR A ESTÉTICA

Ao conhecedor “culto”, coletor incansável dos *ismos* que se sucedem freneticamente e que, haja vista a vertiginosa dinâmica da arte contemporânea, repele a pretensão de procurar um ponto fixo em um terreno tão movediço e instável, deve-se conceder que agiu bem em destacar a mutabilidade do artístico, tão acentuada em nossa época. Mas essa mutabilidade não se resume — como ele a resume — às mudanças de gosto e preferências estéticas, à falta de unanimidade na apreciação das obras artísticas. A história universal da arte se lhe apresenta, em virtude dessas mudanças, como uma ascensão e queda de impérios artísticos, e isso lhe parece mortal para a Estética, empenhada em ignorar as diferenças estéticas e artísticas. Acha que, para estabelecer os princípios gerais que pesam sobre elas, teria que contar com um consenso de opinião tão amplo nesse campo como o que existiu durante séculos em torno da arte clássica ou renascentista. O conhecedor “culto” aceita a legitimidade das variações de gostos ou ideais estéticos, mas acredita que, com isso, o

terreno da Estética fica minado, já que se lhe torna impossível explicar o que — como arte — é, antes de tudo, mudança e instabilidade.

Portanto, essa crença repousa na suposição de que só pode haver conhecimento do imutável e idêntico, e não do variável e diferente. Mas, embora tal concepção tenha padrinhos filosóficos tão veneráveis quanto Platão e Aristóteles, o certo é que a ciência é ciência de um mundo real e que este, por sua natureza, é mudança, movimento e variação constantes. As proposições científicas, portanto, só têm uma estabilidade relativa, o que não quer dizer que por isso sejam falsas, pois exatamente por serem relativas se ajustam ao ritmo mutante e dinâmico do real. Nesse sentido, todas as ciências feitas — e muito especialmente as ciências humanas e sociais, entre as quais seria preciso lutar para incluir a Estética — são tão mutantes — ou seja, tão históricas — quanto a realidade que estudam. Por isso Marx dizia em *A ideologia alemã*, atendendo a essa dinâmica do real: “Só há uma ciência: a ciência da história.”

A variabilidade da realidade que a Estética investiga poderá ser maior que a das ciências sociais, para não falar das ciências da natureza. Mas, da mesma maneira que a variabilidade e a troca não excluem, nelas, a formulação de conceitos, princípios, leis ou teorias relativamente estáveis, tampouco aqui é impossível semelhante formulação, em que pese às mudanças de gosto e ideais estéticos e à sucessão de diversas manifestações artísticas. Por outro lado, as mudanças podem e devem ser explicadas. A preferência em determinada sociedade pelo ideal artístico ou romântico, pelo realismo ou abstração, assim como a predileção de que gozam os quadros de história em uma época ou as naturezas-mortas em outra, o auge da epopéia em determinado período histórico ou da poesia lírica em outro, não têm nada de inexplicável, irracional ou misterioso. Reagem a uma complexa trama de fatores objetivos, sociais e ideológicos de que fazem parte também os indivíduos concretos (artistas e espectadores) com sua bagagem vital em uma sociedade determinada. Certamente, como diz com razão o conhecedor “culto”, a mudança está nas próprias entranhas da experiência estética e da arte. Mas, se assim é, a Estética não pode fechar os olhos diante dela e empenhar-se apenas em buscar o idêntico, o

interno e o atemporal, como faziam as doutrinas estéticas no passado. Se a realidade que estuda é dinâmica, a Estética o será também; se é dialética, tem que dialectarizar seu enfoque nessa realidade. A variabilidade de estilos e ideais estéticos, o que justamente interessa ao historiador da arte, não pode ser mortal para uma Estética científica, embora o seja para uma Estética metafísica ou especulativa, fechada ou dogmática, que se recusa a admitir — e com maior razão explicar — essa variabilidade e mudança históricas. O conhecedor “culto” tem razão em ir contra ela; mas não contra uma Estética dialética, atenta ao caráter dinâmico e mutante do universo estético e, antes dele, contra a sucessão de correntes e estilos que constituem a história da arte.

ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE

Agora, a resposta ao crítico. Mas vamos logo deixar claro que há críticos e críticos. E, estabelecida essa distinção, que não reste dúvida de que não nos referimos ao que tinha em mente Antonio Machado ao dizer que “não se deve confundir a crítica com a crueldade”. Tampouco nos referimos ao crítico que, longe de aduzir razões ao explicar ou avaliar uma obra artística, só exhibe as impressões que ela provoca em sua sensibilidade. É o crítico que, em vez de girar em torno da obra, faz com que esta gire em torno de si. Utiliza a crítica, portanto, como meio e não como fim; ou também como ponte entre a obra e o crítico, e não entre a obra e o público. Com essa ponte falsa, a crítica se transforma então na obra na qual o espectador deve deter-se, para admirar aquele que nela fica se exibindo. O diálogo da Estética com quem escamoteia dessa forma o próprio objeto do seu trabalho seria um diálogo de surdos. Não; a Estética não precisa se impor diante de um tal escamoteador, mas sim perante o crítico autêntico, que empenhado em expor o ser, o valor ou a função de uma obra de arte, tem receio do que a Estética pretende lhe impingir. De que lhe servem, justamente como crítico, as afirmações da Estética? A pergunta não deixa de ter legítimidade.

O crítico faz bem em deslindar os campos; a Estética se move no domínio do geral: conceitos, juízos, teorias etc.; a crítica, na esfera do singular: a obra concreta. Mas poderia ter feito também esta distinção: a Estética explica, conhece; a crítica não se limita a isso mas também aprecia, avalia, embora expondo as razões em que baseia sua apreciação. Deslindados assim os campos, o crítico age bem ao impugnar a Estética normativa que pretende impor-lhe regras para julgar toda obra de arte, ignorando sua realidade específica e o contexto socio-cultural em que é produzida. Mas daí não se deduz que possa abrir mão ou descartar-se de todo fardo reflexivo que não fique circunscrito à singularidade da obra, já que, inclusive para esclarecê-la, tem de partir de suposições que cabe à Estética, e não à crítica, dar fundamento. Certamente toda crítica pressupõe determinada concepção da estrutura ou função da obra de arte. Quando ela é julgada pelas intenções de seu autor, pelo efeito que provoca no espectador, leitor ou ouvinte, ou por determinadas qualidades objetivas que possui, trata-se, respectivamente: *a*) de uma crítica intencionalista (em função do que se propôs o criador); *b*) de uma crítica efetual (para a qual vale antes de tudo o efeito emocional que a obra provoca em quem a percebe); ou *c*) de uma crítica objetiva, ou melhor, objetivista (que faz o valor da obra depender de suas qualidades, consideradas como próprias de um objeto, ou em suas relações puramente externas). Toda crítica pressupõe, então, certa concepção do objeto artístico; o que implica, por sua vez, determinada Estética.

O crítico mesmo assim manipula conceitos fundamentais como os da percepção, beleza, forma, conteúdo, matéria, expressão, significação, verdade, linguagem etc., cuja legitimidade teórica ou peculiaridade de seu uso na arte correspondem a explicar e fundamentar a Estética. E se assim é e o crítico os manipula necessariamente, embora nem sempre com clara consciência, tal como o personagem de Molière que falava em prosa sem o saber, por que não aproveitar as reflexões da Estética para dar maior fundamento e rigor à crítica? Deve ficar claro, contudo, que o conhecimento que o crítico puder obter da Estética jamais o libertará das exigências de sua própria tarefa: explicar e avaliar uma obra

artística tanto em sua singularidade como em sua estrutura interna e suas múltiplas relações. A crítica de arte não é Estética em ação ou em movimento, ou simples aplicação do que, como teoria geral, põe à sua disposição. Desse modo, por muito proveitosa que seja para o crítico, a Estética jamais poderá livrar-se das exigências impostas pelo cumprimento de sua tarefa específica.

TEORIA E PRÁTICA PARA O ARTISTA

As queixas do artista parecem mais convincentes que as do espectador ou crítico, pois, se não há regras para contemplar ou julgar as obras de arte, haverá menos ainda para criá-las. Se, apesar de tudo — recordemos os argumentos do artista —, a Estética insiste em estabelecer princípios gerais em uma esfera que, por sua própria natureza, é criação ou invenção, isso só pode conduzir a esta alternativa: formular princípios tão gerais e abstratos que façam dela uma disciplina vazia e estéril para o artista em seu processo criador; ou então guiar a atividade criadora, ditando normas que só levarão a obstruir ou até anular, com funestas consequências, sua liberdade de criação. Mas, diante da alternativa, vemos que ao artista só resta exclamar: “Mais vale uma Estética distante, mas inócua, que uma Estética próxima e intrometida!”

O que pode responder a Estética ante a alternativa de converter-se em uma teoria inútil ou em uma disciplina normativa? Poderia responder, em primeiro lugar, que a alternativa é falsa, já que as relações entre a teoria e a prática neste terreno oferecem uma terceira variante que não se deixa abater pelas duas mencionadas: a de uma teoria não normativa e, por sua vez, fecunda para a prática artística. Mas que uma teoria (ao nível de generalidade da Estética, ou ao nível mais baixo de uma teoria do trabalho artístico, ou, mais inferior ainda: de uma arte determinada — teorias da dança, a música, a arquitetura, o cinema, o teatro etc.) seja benéfica ou nociva dependerá em cada caso: *a*) de que tipo de teoria se trata (desligada ou não da prática correspondente; normativa ou expli-

cativa); b) do momento histórico em que surge a reflexão estética; e c) do grau de desenvolvimento da prática artística com a qual se relaciona essa teoria. Vejamos tudo isso mais de perto.

Quando a Estética ou a teoria da arte (em seus diferentes níveis de generalidade) não guardam relação com a prática correspondente, ou seja, quando seus conceitos, proposições, leis ou categorias não levam em conta a experiência e a história real e se deduzem de princípios metafísicos (o Ser, a Idéia, o Absoluto, Deus ou o infinito) ou de abstrações vazias (o homem, a natureza humana, a vontade, a vida), o artista tem razão em rebelar-se contra semelhante doutrina estética ou considerá-la inútil para sua atividade. A Estética se converte então em mera ilustração da metafísica ou de certa antropologia filosófica. Interessa-lhe extrair seus princípios de uma ou outra mais do que da experiência estética e da prática artística. Assim, por exemplo, Schelling vê a evolução da arte como uma sucessão de fases que ele chama de o “característico”, a “graça sensível” e a “aspiração da alma”, fases que se encarnam, respectivamente, em três grandes pintores da Renascença: Miguel Ângelo, Rafael e Guido Renni. Com a última fase, que para Schelling é a do domínio total da alma sobre o corpo, se encerra o ciclo. Mas com ela se acaba a evolução da arte? Não. Nesse caso, a renovação artística só pode vir de uma volta à primeira fase para percorrer novamente o ciclo assinalado. De onde Schelling extrai essa lei da evolução da arte? Por acaso da história real? De modo algum. De onde então? De sua filosofia idealista, de sua metafísica de acordo com a qual a arte é a apresentação do Absoluto (o infinito) por meio do finito. A pintura de Rafael, portanto, não existe com sua realidade própria ali onde essa realidade ocorre, a saber: em uma sociedade concreta e dentro da história real da arte. Existe pura e simplesmente com outra realidade: como um momento ou fase do Absoluto. Eis aí um claro exemplo da Estética contra a qual se pronuncia legitimamente o artista! É evidente que tal Estética especulativa, metafísica, nada pode lhe dizer de proveitoso, já que traz dentro de si uma contradição irreconciliável entre o caminho irreal que prescreve para a atividade artística e o caminho real seguido pela verdadeira história da arte.

Mas vejamos agora o caso mais favorável para o artista: o da Estética ou teoria da arte mais ou menos relacionada com a prática e que se alimenta dela. Pois bem, ela pode interessar ao artista não por motivos puramente teóricos, mas sim na medida em que contribui para desenvolver sua capacidade criadora. Ou seja, quando o orienta com seus conceitos e categorias à guisa de sinais na luta entre o velho e o novo, entre tradição e inovação. Ou também quando o ajuda a livrar-se de uma ideologia estética que lhe dá uma imagem distorcida ou ilusória de sua situação, de seu trabalho e sua obra e, portanto, do papel que pode desempenhar com sua arte na sociedade do seu tempo. Tudo relaciona-do, certamente, com sua atividade.

O artista, na verdade, não é por princípio um teórico, mas um pouco de teoria — quando esta finca suas raízes na prática — não lhe falta. Às vezes, insatisfeito e impaciente com o que os teóricos lhe dizem, pergunta-se inquieto por que hão de ser eles e não ele — que dispõe da rica e insubstituível bagagem de sua experiência criadora — a refletir sobre ela. E surge assim o artista-teórico, reflexivo, que encontramos no Renascimento com Leonardo e Alberti, nos tempos modernos com Goethe, Schiller e Shelley, e em nossa época — que é, o que não deixa de ser sintomático, aquela em que mais proliferam — com criadores do porte de Kandinsky, Malevich e Siqueiros na pintura; Stravinsky e Schönberg na música; Eisenstein no cinema; Eliot, Valéry, Machado e Octavio Paz na poesia, e tantos outros. Bastaria essa breve citação para reconhecer que a hostilidade do artista em relação à teoria não é absoluta, mas sim está mais bem direcionada às doutrinas que só oferecem suas normas asfixiantes ou sua especulação vazia. Isso não quer dizer que o artista que teoriza sobre a arte, pelo fato de contar com sua própria experiência, esteja a salvo de interpretá-la num sentido normativo, como faz Siqueiros ao proclamar que “não há outra rota que não a nossa”, ou que não se deixe arrastar por um impulso especulativo — como ocorre com Kandinsky, Malevich ou Mondrian — ao enredar-se em labirintos metafísicos.

Por outro lado, seria preciso distinguir entre as teorias propriamente ditas, que cumprem acima de tudo uma função explicativa, e o conjunto

de idéias, normas ou convenções que, em dado momento, é assumido pelos artistas e com o qual pretendem canalizar em certa direção sua prática artística. É o que na atualidade costuma-se chamar a poética de determinado movimento artístico. Fala-se assim, por exemplo, da poética do realismo, do modernismo ou do construtivismo em um sentido diferente daquele que deram ao termo Aristóteles, na Antiguidade grega, ou os formalistas russos na época contemporânea. Fazem parte da poética os manifestos e programas artísticos, bem como as declarações dos artistas contra os princípios e convenções com os quais rompem ou em prol dos novos com os quais aspiram a impulsionar sua prática. Assim entendida, a poética é parte da ideologia estética que o artista vive, não devendo ser confundida, portanto, com a teoria do fenômeno estético, da arte ou de uma prática artística particular.

Feita essa distinção necessária, e reportando-nos agora à teoria propriamente dita que por sua força explicativa proporciona certos conhecimentos, cabe perguntar: em que medida ela atua positivamente sobre a prática artística? Deixemos claro que esse motivo que, inclusive distribuindo essa força explicativa, há teorias e teorias. Existem as que vão a reboque da realidade ou na esteira de uma prática que já percorreu historicamente todo o seu ciclo e da qual são, dada a sua aparição tardia, apenas um registro ou movimento seu. Essas teorias podem ser muito firmes, estar muito bem assentadas, mas, como são abstrações de realidades ou movimentos artísticos que já esgotaram suas possibilidades criadoras, pouco podem oferecer aos artistas de seu tempo. Sua limitação prática está — parafraseando o famoso aforismo hegeliano sobre a filosofia — em ter empreendido o voo tarde demais. Assim ocorre com a *Poética* de Aristóteles, que é uma abstração da arte dramática de sua época (século IV a.C.), quando esta já deu seus melhores frutos, razão pela qual não podia influir vivamente nos autores gregos do seu tempo. Há teorias que surgem, por outro lado, quando o novo na arte apenas desponta ou não realizou ainda todas as suas possibilidades. Tal é o caso de uma teoria como a que Leon Bautista Alberti expõe no século XV em seu *Tratado da pintura*. Numa época em que os artistas rompem com o ideal estético da Idade Média e em que necessitam fazer uma nova

pintura, o *Tratado* de Alberti contribui para demolir valores plásticos já zaducos, como o que se destinava até então ao fundo de ouro, e contribui mesmo assim para afirmar outros valores inéditos, como o da visão da realidade em perspectiva. A teoria ilumina assim os pintores florentinos do século XV e, desse modo, os ajuda em sua prática a romper com o velho e assumir o novo. Um papel semelhante cumpre em nossa época o trabalho de Worringer, *Abstração e projeção sentimental*, em 1910, ano também — e não é casual — da *Aquarela abstrata* de Kandinsky, que pode ser considerada como a certidão de nascimento da arte abstrata. E análoga função cumprem os escritos dos formalistas russos das primeiras décadas deste século, que — tal como *A arte como procedimento* de Sklovsky — vêm para ajudar a minar uma concepção mimética e classicista da arte e abrir novos caminhos à criação poética. Em todos esses casos, a teoria chega em auxílio de uma prática artística ou literária que luta para orientar-se entre a demolição do velho e os valores estéticos que vão prevalecer no Renascimento (Leon Alberti), o qual trata de confirmar o que já desponta no horizonte artístico como um novo modo de criar: a abstração na pintura (Worringer) ou a linguagem autônoma da poesia futurista (Sklovsky).

Portanto, o perigo para toda teoria, incluindo a verdadeira, é que perca a consciência de seus próprios limites. E estes não são outros que não os impostos pela própria prática. Os princípios válidos para explicar uma prática artística deixam de sê-lo quando se aplicam a uma outra diferente ou quando a realidade teorizada fica atrás e aparece outra que exige novos princípios explicativos. Tal é a limitação das estéticas classicistas, ao pretender mensurar toda arte pelo nivelamento clássico e desclassificar — como fazia Winckelmann com o barroco — uma arte que não se deixa medir. Algo semelhante ocorre quando os princípios estéticos dominantes na cultura ocidental tentam se estender a outras culturas, com isso dando lugar a uma verdadeira colonização estética.

Se os princípios de uma teoria se estendem além da realidade a que respondem, ou entram em contradição com uma prática que não se ajusta a eles, deixam de ser instrumentos teóricos válidos; ou seja, perdem sua força explicativa e se transformam em abstrações vazias ou em

um simples conjunto de normas. Essa teoria, que por seu caráter especulativo ou normativo resulta infecunda, é justamente a que o artista vê com receio e inclusive com hostilidade. Mas, como dizíamos antes, há teorias e teorias. Entre elas estão as que, como exemplificamos anteriormente, são fecundas e proveitosas para a prática e as que se revelam nocivas ou inúteis para ela. Com as primeiras, o artista tem pouco a perder e algo a ganhar, embora seja somente — e na verdade não é coisa de pouca monta — uma maior consciência de sua própria prática. Irá ajudá-lo, por exemplo, a evitar as freqüentes confissões de alguns artistas acerca de seu próprio ofício, nas quais nada mais fazem senão repetir os lugares-comuns de uma ideologia estética românticoide, subjetivista, ou de uma metafísica de consumo doméstico.

Isso é o que a Estética poderia, o que apoiamos, responder às queixas, reprovações ou receios, muitas vezes legítimos, do artista.

A MICROESTÉTICA DA LINGUAGEM

A Estética tem de fazer frente ainda às objeções demolidoras de quem, ao que parece, se acha mais bem aparelhado teoricamente: o filósofo. É preciso esclarecer, antes de adentrarmos nelas, que a Estética, longe de ser impugnada a partir da própria filosofia, foi considerada tradicionalmente um ramo filosófico e que, desde a Antiguidade grega, muitos filósofos se ocuparam do belo e, sobretudo desde os tempos modernos, da arte. Neste campo, os ataques à Estética provêm de certa filosofia: a analítica, ou da linguagem comum. Trata-se de uma filosofia que não tem a menor influência fora dos recintos acadêmicos e que nasce e domina, já há várias décadas, nos países de língua inglesa, embora encontre também certa ressonância fora deles, em algumas universidades escandinavas e latino-americanas. Em nome da análise e esclarecimento das crenças admitidas, essa filosofia que se considera imune a elas e a toda ideologia abandona por assepsia os chamados problemas substantivos do tipo “que é” ou “qual é a função” da arte. A problemática estética a

reduz à análise da linguagem com a qual a Estética fala do belo ou da arte, pois em verdade — como assinala Meszaros — pouco é o que chega com relação à linguagem artística. Com referência à Estética, essa filosofia conclui que não há objetos reais aos quais correspondem termos como “o belo” ou “a arte”. Carente de tais objetos, não há exatamente um ramo do saber como o que pretende ser a Estética. Para apoiar essa posição, ataca-se frontalmente o princípio de generalização e repele-se a possibilidade de definir o belo e inclusive — como faz Morris Weitz — a arte. Já no século passado Walter Pater havia assinalado que eram vãs as tentativas de definir a beleza em geral e que, por isso, era preciso defini-la do modo mais concreto possível. Mas os filósofos como Passmore, Heyl ou Morris Weitz vão ainda mais longe quando se declaram contra toda generalização, porque nela vem a tentativa de impor uma unidade espúria a certos objetos, desdenhando com isso suas diferenças.

O que poderia opor-se a esses filósofos que negam à Estética o seu sustento ou que, estreitando seu campo de estudo, a reduzem a uma Estética mínima? Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que se as palavras são concebidas como ferramentas, e portanto não podem ser consideradas fora de uso, o empenho em depurar a linguagem para evitar confusões e ambigüidades não pode deixar de ser saudável. Isso vale também para a Estética, já que nela, como em outros campos do saber, a linguagem não se dobra facilmente ao pensamento e seus termos mais recorrentes, como os de “arte” e “beleza”, foram utilizados com freqüência de modo arbitrário, confuso ou impreciso. Ninguém negará, portanto, a necessidade de esclarecer o máximo possível sua linguagem para poder usá-la adequadamente na explicação do mundo de objetos, relações e experiências que classificamos de estético ou artístico. Mas, se é legítimo e necessário limpar as ferramentas que usamos em qualquer campo e, por conseguinte, as ferramentas linguísticas ou palavras na Estética, é evidente também que essa tarefa não pode ser um fim em si mesma, mas sim um meio ou passo prévio necessário para poder conhecer o tipo de objetos, relações ou experiências correspondentes. Portanto, quando se repele o princípio de generalização na Estética, vai-se mais além do plano puramente instrumental ou lingüístico e se entra em um

terreno ontológico, já que se recusa a existência da realidade à qual corresponderiam os conceitos ou termos impugnados.

Ressaltamos antes, mais de uma vez, e não nos cansaremos de fazê-lo, que a Estética tradicional considera uma forma histórica de arte — o grego antigo e o clássico ocidental — como arte pura. Com isso incorre numa falsa generalização, já que, à revelia da história real, das diferenças históricas e reais, proclama essa arte como paradigma e deixa de fora toda arte que não se encaixe nos seus cânones. Com essa óptica, Winckelmann vê no século XVIII a arte grega como um ápice, por sua perfeição inacessível, e por isso desclassifica esteticamente — como vimos — o barroco. Mas a mesma cegueira afetaria em nossa época toda Estética que excluísse, em nome deste ou daquele paradigma do estético e do artístico, novas manifestações criadoras como a música concreta ou aleatória, a arte cinética, os *happenings* ou a pintura informal. Deve-se repelir, claro, semelhante generalização que, por um lado, fecha abusivamente os conceitos do estético e do artístico (ao excluir deles manifestações criadoras como as citadas) e, por outro, os estende desmesuradamente (ao elevar uma forma histórica, concreta, de arte ao paradigma de arte pura ou arte autêntica). No entanto, ao pretender-se que *toda* generalização carregue os vícios da falsa, justamente repelida — como quando se estendem infundadamente os males de uma Estética fechada, normativa, a toda Estética —, comete-se o mesmo erro, o de generalizar ilimitadamente, que se denunciava e pretendia superar. Um erro, ademais, corrigido e aumentado, pois só ao preço de uma generalização absoluta, e portanto absolutamente ilegítima, se pode negar a existência de objetos, relações e experiências reais com os quais os homens se comportam esteticamente e que são exatamente aqueles estudados pela Estética.

Claro que esse campo, destinado a ser cultivado teoricamente pela Estética, deve permanecer sempre aberto, pois novas condições sociais e culturais, ao engendrar novos ideais estéticos e novas práticas artísticas, haverão de incorporar a ele objetos e atitudes imprevisíveis hoje e que até agora não faziam parte do objeto estético. E é provável que não se lhes reconheça facilmente o direito a essa incorporação. Basta recordar,

por esse motivo, que nem sempre se reconheceu esse direito ao belo natural, à arte pré-hispânica, à arte negra africana, ao estético industrial ou técnico. Mas hoje que a arte deixou muito para trás os cânones clássicos e renascentistas, as teorias estéticas se mostram mais permeáveis às exigências da prática e da história real e, portanto, mais propícias a livrar-se da carga especulativa e normativa da falsa generalização. Mas isso não significa que os termos “propriedade estética”, “objeto estético”, “beleza”, “arte” etc., quando considerados a partir dessa nova óptica teórica, não sejam legítimos e, portanto, que a Estética e a teoria da produção artística, ao usá-los, não se refiram a um campo de objetos específicos. Especificidade que perdem de vista os filósofos analíticos que, ao se ocuparem não daquilo de que fala a Estética mas sim da linguagem que ela fala, se empenham em traduzi-la ou reformulá-la em linguagem comum. Mas, como diz Istvan Meszaros, tendo em vista a linguagem poética, ao buscar-se o significado isolado ou literal das palavras ou expressões à margem do todo em que se integram, perde-se o significado propriamente estético, poético, que deve ser objeto da análise da linguagem artística.

Assim poderia a Estética que defendemos responder ao filósofo que, preocupado em limpar a ferramenta lingüística e movido por sua aversão à generalização, acaba negando à Estética o seu sustento. Ou que, prostrado ante o significado literal da linguagem comum, deixa escapar das mãos o significado próprio, estético, da linguagem artística.

CONCLUSÃO

Com essa última resposta daremos por terminado o processo contra a Estética. Restariam pendentes de réplica as acusações do historiador e do “cientista” da arte. Contudo, não vamos nos deter neles, uma vez que no essencial já foram combatidos nas respostas anteriores. Certamente, ao impugnar o estudo da Estética, ambos os detratores têm presente sobretudo a generalização viciosa em que incorrem as estéticas de corte

metafísico, especulativo. Portanto, isso não significa que o historiador da arte possa prescindir da Estética empenhada em não cair nessa generalização. Na verdade, ao manejar o rico e diverso material factual que lhe é apresentado pela história real da arte, não pode se imobilizar num plano descritivo, como pretendiam os historiadores positivistas, deixando de lado certos princípios teóricos gerais. Por sua vez, a “Ciência geral da arte” tampouco pode iludi-los ao não poder prescindir do lado estético de qualquer manifestação histórico-artística.

O processo a que submetemos a Estética chega a seu fim. Pois bem, levando em conta os argumentos de seus detratores e o que ela alegou em sua defesa, podemos admitir seu direito à existência. Deixando para trás os receios ou objeções daqueles que negavam ou minimizavam a necessidade de seu estudo, podemos agora passar a abordar seus problemas fundamentais. Desembaraçado o caminho, o que não significa que outros obstáculos não possam surgir, caminhemos por ele. Tal é o sentido de nosso *Convite à Estética*.

CAPÍTULO II O objeto da Estética

A primeira tarefa que cabe a qualquer ramo do saber é a de especificar seu objeto de estudo. Para a Estética, como se pode deduzir do capítulo anterior, trata-se de uma tarefa árdua. E continuará sendo enquanto não se esclarecer o significado de termos fundamentais como “belo”, “estético” e “arte”, que entram reiteradamente ao longo de sua história em sua definição. Assim, embora passemos a dedicar grande parte de nosso trabalho a tal esclarecimento, não poderíamos sequer iniciá-lo se não partíssemos, como de certo modo já partimos, de um uso de tais termos com um significado provisório. Certamente esse significado está sujeito às conclusões definitivas a que chegemos em nossa investigação.

Reafirmando porém o já exposto, ainda que em forma preliminar e provisória, podemos reconhecer que existe um mundo específico de relações humanas com a realidade e, portanto, um tipo de objetos, processos e atos humanos que reclamam, justamente por sua especificidade, um estudo particular: o que cabe exatamente à Estética realizar.

Embora no pensamento ocidental encontremos reflexões estéticas já há 25 séculos, nossa disciplina — como saber autônomo e sistemático — tem apenas dois séculos e meio de existência, se considerarmos como certidão de nascimento a publicação da *Aesthetica* de Baumgarten nos anos 1750-1758. Contudo, desde o alvorecer da filosofia na Grécia antiga até nossos dias, rara é a doutrina filosófica que não dedique certo espaço aos problemas estéticos. E em nossa época, ainda que a Estética se conceba predominantemente como uma disciplina filosófica, ganha corpo e empenho fazer dela uma ciência, seja como teoria geral da arte

ou como uma ciência particular, empírica. Pois bem, à vista desse diverso e rico caudal teórico que foi se acumulando desde a Antiguidade grega, por que não interrogar a história do pensamento estético, de inspiração filosófica ou científica, a fim de delimitar o objeto de estudo da Estética? É exatamente o que faremos em seguida, examinando as concepções básicas da Estética, que afloram historicamente, para poder chegar assim a uma conclusão acerca de seu objeto.

A ESTÉTICA COMO FILOSOFIA DO BELO

A concepção mais venerável da Estética filosófica neste ponto é a que coloca o belo no centro de suas reflexões. Mas, como já reconhecia Platão (em *Hípias maior*), “o belo é difícil”, e o é sobretudo ao se perguntar, como faz ele, não “o que é belo, mas sim *o que é o belo*”. Assim, ao definir a Estética como filosofia ou ciência do belo, a dificuldade consiste exatamente em definir o conceito que entra nessa definição. Para Platão, o belo é o belo em si, perfeito, absoluto e atemporal. Tal concepção não é mais que a aplicação de sua doutrina metafísica das idéias. A beleza é apenas uma idéia e como tal existe, com uma realidade supra-sensível, independente das coisas belas, empíricas, sensíveis, que só são belas enquanto participam da idéia. A beleza, diz também Platão em *O banquete*, “existe por si mesma, uniforme sempre e tal como o são as demais coisas belas, porque participam de sua beleza, e embora elas nasçam ou pereçam, ela não perde ou ganha nada nem se altera”. Quanto ao conteúdo do belo, Platão insiste sobretudo em uma expressão tomada emprestada dos pitagóricos, quando diz (em *O sofista*): “Nada que seja belo o é sem proporção.” À tese platônica da beleza em si, ideal e supra-sensível, graças à qual as coisas empíricas, sensíveis, são belas, Aristóteles contrapõe a tese do belo em coisas empíricas, mas, seguindo seu mestre, reconhece entre os componentes reais da beleza a proporção das partes. A esses componentes agrega os de simetria e extensão e, em relação a eles, os de ordem e limite. De Platão e Aristóteles deriva a

teoria geral da beleza, em que se centram as concepções estéticas posteriores e que, com diferentes modulações, se estenderão até o século XVIII. A Estética cristã e medieval (com Santo Agostinho, Hugo de São Vitor, Alberto Magno e Tomás de Aquino) insistirá em que a beleza é medida e forma, ordem e proporção. E o Renascimento (com Alberti e Lomazzo) tornará seu, mesmo assim, o conceito clássico de beleza ao defini-la como “consonância e integração mútua das partes”. Todavia, nos séculos XVII e parte do XVIII, continuará imperando essa teoria clássica do belo, compartilhando assim mesmo o objetivismo que a caracteriza a partir de um princípio: o belo como qualidade das coisas, da realidade (ideal ou empírica), independentemente da relação que os homens mantenham com aquelas.

Nos tempos modernos, particularmente desde o século XVIII, a determinação do belo como eixo da reflexão estética se desloca do objeto para o sujeito. Ao longo daquele século, os ingleses Hutcheson, Hume, Burke e Adam Smith acentuaram a dimensão subjetiva do belo. A beleza, afirma Hutcheson, não é uma qualidade objetiva das coisas, mas sim uma percepção da mente. Hume insiste em que a beleza só existe na mente daquele que a contempla. Posteriormente encontramos o elemento subjetivo do belo como atributo da “natureza humana” na Estética da Ilustração, ou como produto da consciência do homem, seja no sentido idealista transcendental de Kant, seja no psicologista dos teóricos alemães da *Einfühlung* (“empatia” ou “projeção sentimental”). O belo em todas essas concepções não estaria no objeto, que só por isso e não por si mesmo seria considerado belo. As posições objetivista e subjetivista povoam a história do pensamento estético — particularmente a primeira — quase ao longo de 22 séculos. Pretendeu-se superá-las em diversos momentos dessa história, e especialmente em nossa época, como uma relação peculiar entre sujeito e objeto. Tal é a posição que defendemos, referente não só ao belo, mas sim a todo o estético.

Voltando porém ao ponto que no momento nos interessa, vemos que em todas as doutrinas assinaladas e, qualquer que seja o modo como é concebido — em um sentido ideal ou real, objetivo ou subje-

tivo, à margem do homem ou em sua relação peculiar com a realidade —, o belo está no centro das reflexões estéticas. E, uma vez que os objetos ou a relação com eles só interessa esteticamente por sua beleza inerente, ou pelo sentido do belo que despertam nos sujeitos que os contemplam, a Estética, que estuda esses objetos ou as atitudes em relação a eles, se define como ciência do belo. E, enquanto se ocupa da arte, esta é para ela a bela arte ou a atividade humana produtora de beleza.

Temos, pois, a Estética como ciência do belo. As dificuldades desta definição derivam exatamente do lugar central que nela ocupa o belo. Fora dela resta o que não se encontra nas coisas belas: não só sua antítese — o feio —, mas também o trágico, o cômico, o grotesco, o monstruoso, o gracioso etc.; ou seja, tudo que, mesmo não sendo belo, não deixa de ser estético. É evidente que podemos entrar em uma relação estética com os objetos em que se dão esses aspectos, embora não sejam os próprios do belo; e mesmo assim é evidente que, com relação a eles, adotamos um comportamento específico em cada caso, que não se identifica com o que mostramos ante os objetos belos. Por outro lado, se fixamos a atenção no belo tal como o encontramos no Parthenon de Atenas ou na escultura *A vitória de Samotrácia*, na *Gioconda* de Leonardo da Vinci, em um retrato de David, em um quarteto de Vivaldi ou em uma sinfonia de Mozart, em um soneto de Garcilaso ou em um poema de Juan Ramón Jiménez, ou seja, o belo em sentido clássico ou classicista, não poderíamos fazer entrar nesse conceito a escultura pré-hispânica *Coatlícue*, o quadro de Goya *Saturno devorando seus filhos*, *O boi esfolado*, de Rembrandt, ou a obra musical de Schönberg *Os sobreviventes de Varsóvia*.

E se estendermos o conceito, no primeiro caso, até abarcar todas as modalidades do estético (o trágico, o cômico, o sublime etc.) ou, no segundo, todas as suas manifestações artísticas, o belo acabará por perder seu conteúdo próprio. E o perderá respectivamente por excesso, ao converter-se em todo o estético; ou por defeito, como modalidade clássica, ou ao excluir da arte as formas não-clássicas do belo.

Portanto, se é válido afirmar que todo o belo é estético, nem todo o estético é belo. A esfera do estético, como assinalamos e como mostraremos mais detidamente ao nos ocuparmos das categorias estéticas, é mais ampla que a do belo. Por sua vez, na arte não pode reduzir-se à sua versão clássica ou classicista, embora esta tenha dominado a cena artística no Ocidente durante mais de vinte séculos. Mas, se assim é, o belo não pode constituir o conceito central na definição da Estética, já que esta ficaria limitada ao excluir de seu objeto de estudo o estético não-belo; ou insuficiente ao considerar o belo em uma única forma histórica, determinada, de arte: o clássico ou classicista. Por outro lado, quando se concebe o belo do modo idealista, metafísico, isso obriga a acatar as premissas correspondentes: o reino das idéias em Platão, o absoluto em Schelling ou a idéia absoluta em Hegel. Mas então a Estética se transforma em um apêndice ou ilustração da metafísica. De modo semelhante, quando se faz do belo um produto de nossa consciência, seja no sentido transcendental de Kant, seja no psicológico da teoria da *Empfindung* ("empatia" ou "projeção sentimental"), a Estética passa a ser um ramo da filosofia idealista subjetiva ou um capítulo da psicologia.

Finalmente, às dificuldades que apresenta — como acabamos de ver — a introdução do belo como conceito central na definição da Estética, é preciso juntar as que suscita a própria prática artística. Embora seja certo — como já ressaltamos — que durante séculos a beleza predominou na criação artística, nem sempre foi assim na história da arte. E não é, sobretudo, na época contemporânea. Onde está a beleza em *O grito*, de Edvard Munch, no qual a figura humana se deforma até se tornar expressão insuspeitada de um terror sem limites? Mas os artistas de vanguarda não só a deixam de lado em suas obras, como também a desacreditam e combatem abertamente. "A beleza morreu", proclama o dadaísta Tristan Tzara em 1918, reafirmando a sentença que o poeta Apollinaire havia ditado em 1913: "A beleza, esse monstro, não é eterna." Mas, se não existe uma arte bela e os próprios artistas se dispõem a sepultar a beleza, como poderia a Estética transformá-la em objeto central de sua reflexão? Em suma, se a Estética não pode deixar de levar

em conta a história real e se outros valores estéticos desalojam o do belo, ela não pode fazer deste o seu objeto central. Em consequência, hoje menos do que nunca, quando a arte e os artistas a jogam fora após cultuá-la durante séculos, a Estética não pode se definir como a ciência do belo.

A ESTÉTICA COMO FILOSOFIA DA ARTE

As dificuldades anteriores são evitadas, ao que parece, ao se deslocar da beleza para a arte o conceito central de sua definição. A Estética se transforma então na filosofia da arte. O estético ou o belo deixam de interessar como problema especial ou exclusivo, e a atenção se concentra ali onde um e outro acontecem: na arte. Na época contemporânea, Hanslick, Fiedler, Semper, Worringer, Croce, Roger Fry, Clive Bell, Valéry, Souriau, Ingarden ou Susanne Langer refletiram basicamente não sobre a essência do belo, mas sim sobre a arte. A Estética é para eles, antes de tudo, uma filosofia ou teoria da arte. Em favor dessa concepção atua o papel privilegiado que, desde o Renascimento, foi atribuído à arte no universo estético. Na verdade, só a partir de então começa a ser considerada por seu significado propriamente estético. Ou seja, como uma região própria, auto-suficiente, e não por seus serviços aos poderosos do céu ou da terra. Em outros tempos as estátuas góticas, por exemplo, eram vistas antes de tudo como meios para invocar uma divindade; não eram vistas como “obras de arte”. Portanto, para que a arte fosse reconhecida como uma atividade humana autônoma, era preciso que se reconhecesse no homem a capacidade criadora que antes só era atribuída a Deus. E é o que acontece no Renascimento, na sociedade burguesa que começa a ganhar forma nas repúblicas italianas do século XV, como a de Florença.

O artista, com sua personalidade própria, original e criadora, começa a adquirir desde então verdadeira carta de cidadania e a distinguir-se do artesanato. Tudo isso é inseparável do humanismo burguês,

renascentista, que afirma a autonomia do homem ante Deus e a natureza. O artista conquista, por sua vez, a autonomia — especialmente na pintura — na medida em que esta obtém seu reconhecimento entre as artes liberais e se distingue das artes mecânicas, manuais ou servis. Os artistas afirmam assim sua diferença em relação aos artesãos. E para realçá-la teimam — como faz Leonardo — que “a pintura é coisa mental”, ou seja, uma atividade intelectual e não física e, além disso, criadora. Certamente até o século XVIII a autonomia da arte não será reconhecida explicitamente. Justamente no ano de 1762 aparece a palavra “arte” no Dicionário da Academia Francesa com um significado diferente do dos ofícios. E a arte à qual se dá esse significado próprio é aquela associada à beleza. Por isso, ao fundar-se a Academia Francesa de Belas-Artes, se recorrerá justamente a esta expressão, “belas”, para classificar as artes.

E exatamente no mesmo século em que se reconhece a autonomia da arte como arte bela e em que se distingue como tal do artesanato, dos ofícios, nasce também em meados do século XVIII, com Baumgarten, a Estética como disciplina filosófica autônoma. E, em concordância com tudo isso, na medida em que se eleva não só sua autonomia, mas sua importância no universo estético, a arte passa a ocupar o lugar central nas digressões estéticas. Difícilmente podia tê-lo ocupado antes, quando só existia com uma dupla condição servil: a) como meio ou instrumento de uma finalidade alheia, a serviço dos homens ou dos deuses, e b) como uma atividade própria de artesãos ou servos e, portanto, com um *status* ideológico e social inferior para os artistas.

Mas ao trocar a posição social e cultural da arte e adquirir cada vez mais — desde o Renascimento até nossa época — uma posição central e às vezes exclusiva no universo estético, afirma-se também a tendência a fazer da Estética uma filosofia ou teoria que coloca a arte no centro de sua reflexão.

Não podemos deixar de reconhecer que este enfoque teórico da Estética resulta mais fecundo do que o das tradicionais filosofias do belo, que relegavam a arte a um lugar inferior. Assim, para Platão a beleza artística estava por baixo da beleza suprema, ideal. As obras dos pintores

e escultores eram para ele imitações de imitações (das coisas reais que, por sua vez, eram cópias das idéias). Para Santo Agostinho existe uma arte suprema: o divino, do qual é obra a natureza; o humano só atua com as formas cujo modelo toma de Deus. Por outro lado, continuando a tradição grega que será impugnada no Renascimento, sublinha o caráter servil da arte humana por utilizar-se — como o trabalho físico — da matéria.

A contribuição da filosofia da arte está em ter centrado sua atenção nela, respondendo ao papel privilegiado que tem no Ocidente desde o Renascimento. Portanto, embora para a Estética a arte seja um objeto de estudo fundamental, não pode ser exclusivo. Por mais importante que seja para ela, é apenas uma forma do comportamento estético do homem. A importância que a arte alcança na relação estética do homem com o mundo é um fenômeno histórico: surge e se desenvolve no Ocidente a partir dos tempos modernos. Mas a relação estética, como forma específica da apropriação humana do mundo, não se dá apenas na arte e na recepção de seus produtos, mas também na contemplação da natureza, assim como no comportamento humano com objetos produzidos com uma finalidade prático-utilitária.

A definição da Estética como filosofia da arte é, pois, duplamente limitativa: não só restringe o campo do estético ao artístico, como também o da arte com outras atividades humanas (moral, filosofia, política, economia etc.), assim como a vinculação de todo o campo artístico (não só sua produção como também sua distribuição e consumo) com a sociedade em que ocorre e com as diversas relações sociais que a condicionam. Nessa concepção, a arte aparece dotada de uma essência estética que corresponde, por sua vez, a uma essência abstrata e imutável do homem. Por outro lado, essa essência estética costuma identificar-se com o belo, entendido além disso como o belo clássico. Assim, os produtos artísticos de outras sociedades, não ocidentais e não submetidas aos cânones classicistas, dificilmente podem chamar a atenção de tal filosofia da arte. Em suma, trata-se de uma teoria limitada diante da amplitude

do universo estético, e unilateral, dadas a complexidade e a historicidade da arte.

ESTÉTICA E CIÊNCIA DA ARTE

Mantendo a arte como objeto de suas reflexões, mas tentando fazer frente à sua complexidade e historicidade, neste século foram elaboradas diversas teorias que se agrupam sob a denominação comum de “ciência geral da arte” ou, mais livremente, “ciência da arte”. Entre seus expoentes mais destacados figuram os estetas alemães Emil Uitz e Max Dessoir. O que diferencia essa teoria da filosofia da arte não é tanto o seu objeto, já que é o mesmo — a arte —, mas sim o modo de concebê-lo. Já não se tende a vê-la por um único lado, o estético, mas sim em todos os seus aspectos e relações.

A chave de sol dessa concepção é a distinção entre estético e artístico. Estético é o que pode suscitar uma percepção desinteressada; o artístico compreende os valores diversos que se revelam na obra de arte, compreendido também o valor estético. Graças a tal distinção, que tem origem kantiana, a ciência da arte pode considerar uma obra artística determinada ou a arte de diferentes épocas ou povos, levando em conta seus valores não exatamente estéticos: religiosos, morais, racionais ou sociais. A arte se liberta assim de sua submissão à beleza e, mais exatamente, da beleza clássica. Com isso, a ciência da arte se afasta, ao que parece, das estéticas tradicionais que, como diz Worring, se reduzem a estéticas da arte clássica. Ao mesmo tempo, as investigações impulsionadas por essa ciência podem se estender — como faz o próprio Worring — com a arte gótica e a arte egípcia — a manifestações artísticas afastadas do ideal clássico.

A distinção entre o estético e o artístico cede lugar a duas disciplinas independentes que dividem um e outro âmbito de estudo: a Estética e a ciência da arte. Com base nessa distinção, a ciência da arte considera a obra artística não só pelo seu lado estético, mas como um todo que inclui

valores extra-estéticos. Isso constitui uma contribuição importante em relação às estéticas tradicionais e, em particular, as de cunho classicista, interessadas exclusivamente no momento estético. Ao contrário delas, a ciência da arte leva em conta as manifestações artísticas de outros povos e de outros tempos, ignoradas por tais estéticas.

Mas, junto a essa contribuição inegável, a distinção entre estético e artístico — peça fundamental da ciência da arte — apresenta dois tipos de questões: uma, sobre a natureza dos termos postos em relação, e outra, sobre a própria relação. O estético é concebido em definitivo como o belo, e esse conceito, por sua vez, é definido à maneira clássica, com o qual se incorre no mesmo erro que as doutrinas tradicionais que se criticam. Por isso, ao ser inaplicável o seu conceito do estético às manifestações artísticas não-clássicas, separam a arte da beleza ou do estético em sentido estrito. Quanto à relação entre o estético e o extra-estético, embora a ciência da arte chame legitimamente a atenção sobre os valores extra-estéticos incorporados à obra artística, não acerta em estabelecer uma relação intrínseca entre os dois aspectos. Como assinala Morpurgo-Tagliabue, em *A Estética contemporânea*, o estético e o extra-estético se apresentam melhor como externos ou em justaposição. Esses teóricos — particularmente Uitz — não chegam a ver que, tal como não existe o estético “quimicamente puro”, mas sim o estético “impuro”, ou seja, ligado indissolúvelmente ao extra-estético incorporado à obra de arte, tampouco existem nesta, plenamente puros, os valores nacionais, morais, religiosos ou políticos; tais valores ocorrem fundidos no todo estético em que se integram. O que significa, mesmo assim, que os valores extra-estéticos, pelo fato de ocorrerem como parte indissolúvel desse todo que é a obra de arte, só ocorrem *esteticamente*.

Essa vinculação, assim como a existente entre o estético e o artístico, não exclui sua distinção, já que o estético não se esgota na arte: também ocorre na natureza, nos objetos técnicos e produtos utilitários. Por conseguinte, a arte não se esgota no estético, já que tem de contar com o que se incorpora a ela do extra-estético. A necessidade de distinguir o estético do artístico não justifica, pois, a distinção radical de Estética e ciência da arte, já que o artístico não pode prescindir do valor estético.

A função estética é sempre indispensável na arte, inclusive mesmo que esta possa assumir outros valores e cumprir outras funções.

UMA APROPRIAÇÃO ESPECÍFICA DA REALIDADE COMO OBJETO DA ESTÉTICA

Das dificuldades que apresentam as definições da Estética que examinamos, destaca-se a necessidade de provocar uma nova definição que contenha:

1. A distinção (não sua separação radical) do estético do artístico; mas sem esquecer que, dado o seu caráter histórico, tal distinção é relativa.

2. A idéia do estético, destacando em primeiro plano o seu significado original de sensível (*aisthesis*) como um componente essencial de tudo que consideramos estético: objetos, percepções, valores etc. (Não é por acaso que, quando essa ciência foi fundada no século XVIII como conhecimento sensitivo, recebesse exatamente o nome de *Estética*. Como tampouco o é que, em nossos dias, Xavier Rubert de Ventós a chame de Teoria da Sensibilidade, resgatando assim seu significado original.)

3. A extensão do conceito de estético a todos os objetos, processos ou atos que em condições determinadas mostram qualidades estéticas, quer se trate daqueles existentes na natureza à margem da práxis humana ou dos produtos de sua atividade prática: no artesanato, na arte, na técnica ou na indústria.

4. O estudo especial da arte enquanto ocupa para a cultura ocidental, a partir dos tempos modernos, um lugar de destaque e privilegiado dentro do universo estético.

5. A atenção na arte não só pela esteticidade que compartilha com as diversas regiões de objetos do universo estético, mas também pelo

complexo emaranhado de relações que nela ocorrem, do estético e do extra-estético.

6. Em concordância com todo o anterior: *a)* a consideração do estético sem limitá-lo ao artístico (o que obriga a Estética a sair da arte ou a ir mais além dela), e *b)* o estudo do artístico sem reduzi-lo ao estético (o que exige que a Estética se ocupe não só do estético mas também do extra-estético na arte; ou, mais exatamente, ocupar-se do modo como se inter-relacionam ambos os aspectos e, portanto, de como se integra *esteticamente* o extra-estético nesse todo complexo e unitário que é a obra artística).

Dando ao estético o seu significado original de qualidade sensível, embora sem reduzi-lo a ela, e utilizando o termo para designar um universo com múltiplas áreas a que pertence a arte, a Estética caracteriza assim mesmo, com esse conceito, um comportamento específico com a realidade. Certamente os objetos dessa relação, assim como o comportamento em relação a eles, apresentam aspectos específicos que os distinguem de outros objetos e comportamentos humanos.

Dentro da Estética, como teoria geral de tudo aquilo que classificamos de estético, temos uma área especial de conhecimento — a teoria da arte — que se justifica pela preeminência já assinalada de seu objeto no universo estético. Mas a arte não é considerada aqui exclusivamente, como costumam fazer as filosofias da arte, por seu lado estético, identificado tradicionalmente com o belo, nem tampouco pelo artístico separado do estético — como defende a ciência da arte —, mas sim se ocupa dela em toda a sua complexidade, presa esta a um modo peculiar de inter-relacionar o estético e o extra-estético. A Estética se ocupa também do estético *não*-artístico, ou seja, de uma ampla esfera de objetos elaborados pelo homem — produtos artesanais, artefatos mecânicos ou técnicos, artigos industriais ou usuais da vida cotidiana — que, se reagem bem a uma finalidade extra-estética, também têm o seu lado estético.

Com base em tudo que dissemos, e partindo de suposições que haverá de se desenvolver e fundamentar ao longo de nosso trabalho,

propomos uma definição da Estética que inclua os dois conceitos fundamentais do estético e do artístico; mas também — como acabamos de ressaltar — o estético não-artístico. E nossa definição é: *a Estética é a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre.*

Uma vez determinado o objeto próprio da Estética, surgem três perguntas estreitamente ligadas: *a)* que tipo de saber é o da Estética?; *b)* que relação tem esse saber com a filosofia e as ciências?; e *c)* que enfoques ou métodos são mais adequados a seu objeto de estudo?

ESTÉTICA E FILOSOFIA

Se percorrermos a longa história do pensamento estético, veremos que as reflexões que predominam nesse campo têm um caráter filosófico. E veremos também que, como tais, sua atenção se concentra em fenômenos estéticos ou artísticos como manifestações de um princípio supremo: metafísico, ontológico ou antropológico (a idéia, o ser, Deus, o homem e a consciência humana). A Estética interessa à filosofia sobretudo enquanto ilustra ou apóia sua visão do mundo ou do homem.

Tal saber estético, que exerce um domínio não compartilhado desde o alvorecer da história da filosofia na Grécia até nosso tempo, pode ser exemplificado com algumas das estéticas metafísicas ou especulativas contemporâneas. Vejamos, em primeiro lugar, a Estética neotomista de Jacques Maritain. Ao definir o belo como “esplendor da forma” ou “de todos os transcendentais reunidos”, não faz mais que transportar para o âmbito do sensível os princípios básicos de sua filosofia. E quando vê na arte, e particularmente na poesia, a beleza como seu “correlato ne-

cessário” atende mais ao princípio metafísico do belo que ao *status* real, histórico, da arte.

Encontramos algo semelhante na Estética, que, atendo-se à fenomenologia husserliana, busca na consciência a essência do objeto estético como objeto intencional e imanente a ela. Nas análises da obra literária, como as que leva a cabo Roman Ingarden, se desvanece sua condição real, histórica, para assumir a condição de fenômeno que se revela na consciência. E quando Heidegger transita da fenomenologia à ontologia fundamental, e da mão dela à análise existencial do ente, o “ser-aí” ou existente humano que se pergunta pelo ser, a problemática estética fica ancorada em sua analítica existencial e ontológica. Com uma nova roupagem, reaparecem aqui as velhas teses metafísicas de “a beleza como manifestação da verdade” ou do belo como “esplendor do ser”. E ao concentrar sua atenção na arte, e mais especialmente na poesia, e afirmar que o caráter privilegiado da poesia insiste em que o ser tem a sua morada na linguagem, não excede o plano especulativo tradicional.

Mas tampouco se livra da carga especulativa a Estética que se apresenta fundamentada no materialismo dialético. Ao proclamar, como teses fundamentais, a objetividade natural do estético ou a arte como reflexo da realidade, não faz senão aplicar seu princípio ontológico do primado do ser, e o gnoseológico do conhecimento como reflexo, ao campo do estético e do artístico. E, ao concentrar sua atenção no realismo como forma histórica da arte — uma forma que, em definitivo, se deduz de ambos os princípios filosóficos —, semelhante estética realista dá as costas à rica, dinâmica e complexa experiência estética e prática artística, que não se encaixa nesses moldes ontológico e gnoseológico.

Tampouco levam em conta a correspondente realidade histórica, concreta, as estéticas de raiz kantiana, que se limitam a aplicar o princípio antropológico do belo como pano de fundo comum da “natureza humana”, ou as estéticas neopositivistas, que fazem o mesmo com o princípio epistemológico da separação radical da linguagem racional da ciência e da emotiva da arte.

Se esperamos a riqueza e diversidade da experiência estética e da prática artística, e não aceitamos sacrificá-las a um princípio abstrato,

não resta outra alternativa senão abandonar o marco especulativo da Estética filosófica. Mas isso de modo algum significa que possamos prescindir, como creê o mais estreito empirismo e positivismo, de certos princípios ou suposições filosóficos. Enquanto a experiência estética e a produção artística são formas do comportamento humano, ou de uma práxis específica, que ocorrem em determinado emaranhado histórico-social, a Estética se nutre de certa concepção do homem, da história e da sociedade que para nós é o marxismo, entendido não como uma ontologia a mais ou uma nova antropologia filosófica, mas sim como filosofia da práxis. Portanto, com essa bagagem filosófica, a Estética que defendemos aspira a ser uma ciência que por seu objeto e métodos se inscreve no espaço do conhecimento que também ocupam diferentes ciências humanas ou sociais.

A ESTÉTICA COMO CIÊNCIA

Como toda ciência, a Estética pretende descrever e explicar seu objeto próprio: certa relação com o mundo, assim como a práxis artística em cujos produtos se objetiva essa relação. Ocupa-se, pois, de certos fatos, processos, atos ou objetos que só existem pelo e para o homem, e que justamente por isso se consideram valiosos ou portadores de um poder especial: o estético. Por essa dimensão axiológica de seu objeto, a Estética se distingue das ciências naturais, embora sua atenção possa coincidir com elas em um mesmo objeto: a natureza. Mas o belo natural que interessa à Estética não é o natural que existe em si antes ou independentemente do homem, justamente o que interessa às ciências naturais, mas sim a natureza que se constitui esteticamente por ele.

Como toda ciência, a Estética aspira a produzir um conhecimento objetivo. Portanto, levando-se em conta a dimensão humana, social e axiológica de seu objeto, trata-se de um conhecimento do que é — em um contexto social determinado — valioso esteticamente. O objetivo aqui não é o objetivo em si, mas sim humano, social; por isso, longe de

excluir o ingrediente axiológico, o inclui necessariamente. A missão da Estética é, portanto, descrever e explicar seu objeto peculiar, humano ou humanizado, sem restringir dele o que tem de valioso. E para isso recorre, como toda ciência, à construção do objeto teórico correspondente.

A Estética é, pois, ciência de uma realidade peculiar — as experiências estéticas e as práticas artísticas — em toda a sua diversidade e desenvolvimento histórico. E como essa realidade faz parte de seu componente axiológico, cabe-lhe explicar como e por que os valores estéticos se integram a ela. Assim, a Estética explica esses valores, não os institui ou prescreve; não os propõe nem dita normas para sua realização. Por isso não é normativa; é ciência do que é e não do que deve ser.

O caráter científico da Estética se manifesta também no que seus conceitos e proposições articulam logicamente, e no que seus problemas subordinam e condicionam entre si, formando um sistema. Mas como a realidade que se pretende explicar se desenvolve historicamente e está sujeita a constante movimento e mudança, seu caráter sistemático há de ser entendido em um sentido aberto. Como demonstra a história do pensamento estético, os conceitos fechados acerca do estético — o belo, a arte, a estrutura da obra artística, as relações entre a arte e a moral ou entre a arte e a política — limitam ou anulam a possibilidade de captar os fenômenos estéticos e artísticos em toda a sua diversidade e complexidade. A Estética deve estar sempre aberta, e não apenas para enriquecer conceitos já estabelecidos, mas também para introduzir os novos que respondem a uma nova relação estética com a realidade. De tudo que foi dito antes deduz-se que não pode aceitar os conceitos eurocentristas ou classicistas que deixam fora da arte o que ocorreu artisticamente em outros tempos ou outras culturas. Da mesma maneira, a Estética não pode fechar os olhos às práticas estéticas de nosso tempo que dinamizam o terreno em que se assentava a Estética tradicional.

Aceitar nas investigações estéticas os conceitos abertos é uma exigência científica ineludível, mas é também uma opção ideológica. Certamente aferrar-se a um conceito fechado da arte, como o que prevaleceu nos últimos séculos no pensamento estético ocidental, não é apenas um

erro científico, como também uma posição ideológica; é rechaçar — explicitamente ou não — o direito dos povos de outros tempos ou de outras culturas a se incorporar com suas criações no universo estético e artístico.

Mas uma concepção romântica, irracionalista, também conspira contra o caráter científico da Estética, em virtude da qual tanto o objeto quanto o comportamento estéticos seriam totalmente opacos ao tratamento lógico-racional característico de toda ciência. Quando se afirma isso, parte-se em primeiro lugar do pressuposto falso da inconcebibilidade do estético. Certamente, embora o estético tenha de contar com a presença de componentes sensíveis, imaginários ou afetivos irredutíveis ao conceitual, isso não exclui a presença de um elemento intelectual tanto no objeto quanto no comportamento em relação a ele. Em segundo lugar, pressupõe-se infundadamente que a necessidade de adequar-se em seu tratamento teórico à natureza estética do objeto exclui um enfoque extra-estético, como seria o lógico-racional.

Ambos os pressupostos conduzem a uma confusão de planos na qual se apagam as distinções específicas. Na verdade, pode-se admitir um componente intelectual na relação propriamente estética, sem que por isso se confunda com uma relação exatamente teórico-cognoscitiva que seria a da Estética. A reprodução do concreto-real nessa relação não é direta ou mimética, mas sim teórica; ou seja, recorre a conceitos e abstrações. Por essa razão, da mesma maneira que a explicação química do sal não é salgada, nem a da magia, mágica ou a da imaginação, imaginária, a explicação da Estética acerca do estético não é estética, mas sim abstrata, conceitual. Por conseguinte, da mesma maneira como o sal, a magia ou a imaginação são objetos de uma relação teórica que não se confunde, respectivamente, com a relação gustativa, mágica ou imaginativa, a relação teórico-cognoscitiva em que se situa a Estética não se confunde com a relação estética, que, sem excluir um componente racional, por seu caráter complexo, não se reduz a tal relação. Desse modo, só uma concepção do estético que o identifica com o misterioso, irracional, arbitrário ou absolutamente indeterminado, pode repelir o caráter científico da Estética. Mas só pode ser feito se não se distingue cla-

ramente o plano lógico-racional que vai se situar como teoria, com a relação direta, imediata e sensível em que consiste o comportamento estético em relação ao seu objeto.

Às vezes, o caráter científico da Estética, como em geral o das ciências sociais, humanas, é refutado também quando, ao amparo do modelo científico natural, se faz notar a ausência de um traço seu considerado essencial: a predição. Claro que a Estética não pode prever, por exemplo, os limites e a composição mutante do universo estético, as formas que adotará a prática artística ou os ideais, valores ou normas que presidirão a produção ou recepção de obras de arte. Ninguém pode prever hoje os leitos em que ocorrerá a criatividade estética no século XXI. Mas pode-se, sim, explicar a revolução artística iniciada no século passado, e inclusive pode-se explicar esse oceano criativo, inesperado e surpreendente que é a obra de Picasso. E essa força explicativa, certamente *a posteriori*, do tratamento teórico não se anula pelo fato de não ter feito previsões quando ainda estava vivo e aberto o seu ímpeto criador. Acontece que neste campo — o da prática estética e artística — a predição se torna impossível, pelo menos com o rigor, a objetividade e o fundamento com que a fazem as ciências naturais. Portanto, o que se desprende desse império do imprevisível, do incerto e do inesperado é a necessidade de não converter as experiências estéticas ou artísticas já conhecidas em ideais ou modelos do que ainda não podemos conhecer. Ou seja: converter o que foi ou é no que há de ser. O que vão ser no futuro o estético e o artístico dependerá das condições sociais nas quais irão germinar os valores, ideais e concepções que impregnarão as experiências estéticas e artísticas correspondentes. E como essas condições não são rigorosamente previsíveis, tampouco o são o universo estético e a arte que nelas germinarão. Em consequência, não cabe à Estética, como ciência de um objeto realmente existente, fundar por antecipação ou instaurar o que, esteticamente, ainda não existe. Mas pode-se tentar explicar racionalmente o que existiu no passado ou existe atualmente neste campo. E essa é de fato a sua tarefa como ciência: construir o objeto teórico adequado ao seu objeto real.

A ESTÉTICA E OUTRAS CIÊNCIAS

Como toda ciência, a Estética tem um objeto de estudo próprio. Ao delimitá-lo, justifica sua existência como disciplina especial. Mas isso não significa que por si só, com uns recursos conceituais e metodológicos exclusivos, possa cultivar sua área específica de investigação. Em primeiro lugar, sua atenção se concentra em um objeto complexo que não pode ser reduzido a uma única dimensão, supostamente a estética e a artística. Não pode deixar de levar em conta esse objeto complexo, os aspectos extra-estéticos ou extra-artísticos sem os quais não ocorre a experiência estética ou a prática artística. Daí a necessidade de atender às ciências que têm de dizer algo acerca deles, ou cujos objetos — a história, a sociedade, as relações de produção, a psique, a linguagem, a comunicação ou a informação — se fazem presentes de um modo específico no objeto real sobre o qual versa a Estética. Em suma, a Estética não pode deixar de estar relacionada com outras ciências, não só porque pode servir-se proveitosamente de seus lucros, mas também porque não pode avançar em um estudo de seu objeto próprio sem partir do que elas, em um plano mais geral, oferecem teoricamente. Aqui entra em jogo a dialética do geral e do particular, sem a qual a Estética não poderia se aprofundar no conhecimento de seu objeto. Portanto, a necessidade inevitável de ater-se a essa vinculação é a melhor garantia para que a Estética não seja absorvida ou devorada por algumas das ciências com as quais se relaciona forçosamente. Claro que embora seu objeto de estudo — dado o seu caráter complexo e multifacetado — possa interessar a diferentes ciências, isso não põe em questão a necessidade de abordar os aspectos específicos que, integrados num todo, cabe à Estética estudar.

Quais são essas ciências de cujas contribuições parte ou se serve proveitosamente a Estética? Vejamos.

O estético e o artístico surgem e se desenvolvem historicamente, e tanto em sua origem quanto em sua natureza se encontram condicionados socialmente. A Estética necessita, por isso, apoiar-se em uma teoria geral da história e da sociedade que permita situar histórica e socialmente a relação estética e delinear o lugar da arte dentro do todo social, assim

como seus laços com outras atividades humanas. Partindo dessa teoria geral, que para nós é o materialismo histórico, podemos compreender, junto ao caráter histórico-social das obras estéticas e artísticas, o papel das condições sociais na organização do processo artístico e as formas individuais que, determinadas por elas, adotam dentro desse processo artístico-social a individualidade na criação e a recepção dos produtos artísticos. De acordo com as teses fundamentais elaboradas por Marx e Engels, a arte se relaciona organicamente com a sociedade em que se produz. E ao mesmo tempo que, sem deixar de ser um sistema específico de produção, distribuição e consumo, se encontra vinculada a outros sistemas da estrutura social (a base econômica, a superestrutura política e ideológica), a Estética, ao se ocupar da arte, tem de levar em conta as ciências sociais correspondentes: sociologia, economia política, teoria política, teoria das ideologias. Desse modo, o caráter social dos fenômenos estéticos, assim como a inscrição da arte na estrutura social que a condiciona, tanto em sua gênese e existência como em seus efeitos, exige aproveitar as conquistas das diferentes ciências sociais nesse terreno.

A sociologia da arte ocupa-se dos vínculos entre arte e sociedade, seja como um capítulo especial da sociologia, seja como uma disciplina particular. Seu enfoque sociológico contribui essencialmente para o esclarecimento das condições sociais que intervêm no processo artístico, mas não esgota os problemas que sua especificidade projeta. Daí que as investigações estéticas não possam se reduzir às sociológicas quando se abordam problemas como os da criação, valor estético, gosto, recepção etc. A orientação sociológica é necessária, mas sua validade se perde ao transformar-se no enfoque sociológico que dissolve o estético e o artístico nas condições sociais que o tornam possível, evaporando-se assim no específico e característico de ambos os fenômenos. Esse sociologismo ocorre na Estética que, em nome do marxismo, reduz a arte a um epifenômeno da estrutura social. Semelhante reducionismo pode remeter a Plekhanov por sua teoria da arte como “equivalente social”, mas não a Marx e Engels. Basta recordar a esse respeito a lei marxiana do desenvolvimento desigual da arte e da sociedade e as observações de Engels sobre as relações contraditórias entre o realismo de Balzac e sua ideolo-

gia. Em suma, o enfoque sociológico do estético e do artístico e, particularmente, o exame dos laços entre arte e sociedade são indispensáveis para a Estética. Mas é preciso evitar o sociologismo em que costumam cair não só a Estética marxista de raiz plekhanoviana ou de inspiração lukacsiana, como também a maior parte das sociologias contemporâneas da arte e da literatura.

As diversas posições da arte dentro do todo social exigem que a Estética, ao tentar explicá-las, aproveite as abordagens de diferentes ciências sociais. Assim, por exemplo, o *status* econômico que adquire a obra de arte na sociedade moderna, capitalista, ao transformar-se em mercadoria, obriga a Estética a fixar a atenção na economia política, que, como ciência das relações de produção, põe a descoberto o tecido mercantil em que se insere a obra artística. Mesmo assim, a atenção que presta o Estado em todas as sociedades, de uma forma ou de outra, aos efeitos ideológicos da arte, assim como as relações que historicamente ocorrem entre criação artística e prática política exigem que a Estética apresente conceitos básicos da teoria do Estado e da ciência política. Igualmente, o lugar que ocupa a arte dentro da superestrutura ideológica e as diversas funções que executa nos aparelhos ideológicos do Estado determinam que a Estética não possa prescindir da teoria das ideologias, já que esta oferece certas chaves conceituais indispensáveis para entender as relações entre arte e ideologia.

Assim como a determinação social da experiência estética e da prática artística explicam a necessidade de levar em conta as contribuições das ciências sociais, o papel do indivíduo humano no processo estético — tanto no momento da criação quanto no da recepção — torna necessária a vinculação da Estética a ciências — como a psicologia e a psicanálise — que se ocupam do comportamento psíquico individual. Assim, por exemplo, as investigações estéticas no campo da percepção visual ou auditiva têm de apoiar-se nos resultados alcançados pela psicologia da visão e da audição. Portanto, embora seja indispensável que a Estética se apoie nas contribuições da psicologia ao estudar o aspecto subjetivo, individual, da relação estética, isso não significa que se reduza a uma “psicologia da arte”. Ao reduzir o estético a uma só dimensão — a psí-

quica —, esse psicologismo leva a cabo uma operação unilateral semelhante à do sociologismo, que reduz a complexidade do estético a sua dimensão social. Algo análogo ao que acabamos de dizer pode ser afirmado também quanto à vinculação da Estética à psicanálise. Assim, levando em conta os riscos — para não incorrer neles — de uma vinculação redutiva e unilateral, a Estética pode beneficiar-se das contribuições da psicanálise ao ajustar, com sua ajuda, o papel das motivações inconscientes ao processo criador, assim como à formação da personalidade do artista.

A gênese da relação estética do homem com o mundo e a prática artística, junto com a aparição de uma consciência proto-estética, pode ser rastreada nas sociedades mais primitivas ou pré-históricas de acordo com os estudos antropológicos autorizados. Daí a importância da vinculação da Estética à antropologia, particularmente à antropologia social ou cultural.

Finalmente, na explicação da arte como meio de comunicação ou linguagem específica, a Estética recorre proveitosamente às ciências que se ocupam dos processos comunicativos. Entre elas temos em primeiro lugar a lingüística, como ciência que se ocupa do sistema básico de comunicação: a linguagem verbal. Recorre assim também à semiótica, cujo objeto de estudo são os sistemas de símbolos construídos sobre a base da linguagem natural. As conquistas dessa ciência se tornam indispensáveis para a Estética na medida em que as artes — e não só as verbais — podem ser consideradas como sistemas de símbolos. Por último, a Estética se beneficia também da teoria da informação, ciência novíssima que se ocupa da informação contida em uma mensagem transmitida por um emissor a um receptor, por intermédio do canal correspondente, em um sistema de comunicação determinado. Este enfoque propiciou a Estética informacional, fundada por Abraham Moles e Max Bense, na qual a obra de arte é concebida como uma mensagem que transmite uma informação específica ou estética.

As contribuições dessas ciências são fecundas para a Estética, desde que esta não se deixe deslumbrar por suas conquistas impressionantes nem se transforme numa simples aplicação ou extensão delas. Portanto,

se, ao apoiar-se nessas ciências, concentrar sua atenção nos problemas específicos que a arte propõe como linguagem, sistema de símbolos ou mensagem que transmite uma informação específica, restará um amplo e fértil terreno para a Estética, como o demonstram, por exemplo, os estudos de Yuri Lotman em sua *Estrutura do texto artístico*. Mas, ao fazê-lo, tentará não se deixar seduzir pelas tentações imanentistas ou formalistas, que perdem de vista que os processos lingüísticos, semióticos ou informacionais são processos significativos e sociais. Desse modo, sem deixar de reconhecer a contribuição de tais ciências para o esclarecimento de aspectos e funções importantes da arte, assim como à análise da estrutura interna da obra artística, a Estética não poderá esquecer que, dado o seu sentido social, o exame de tais aspectos e funções da arte, assim como de tal estrutura interna, não se deve esgotar nos enfiques lingüístico, semiótico ou informático.

QUESTÕES DE MÉTODO

Ao caracterizar o objeto de estudo da Estética, vimos que ele existe real e efetivamente como objeto humano, social e histórico. Assim, esse objeto não ocorre de um modo direto, imediato ou espontâneo na relação do conhecimento. Para conhecê-lo é preciso construir todo um conjunto de conceitos ou abstrações que, articulados num todo, constituem propriamente o objeto teórico. Sem a medição desse objeto, que só existe como produto de uma atividade específica, teórica, não se pode descrever e explicar o objeto real. Sua produção é justamente a tarefa peculiar à Estética. Marx chama a esses objetos, respectivamente, de “concreto pensado” e “concreto real”. O primeiro só existe no pensamento, no terreno da abstração, na medida em que é produzido teoricamente, enquanto o segundo existe real e efetivamente, independente do que seja pensado — ou seja, construído teoricamente — ou não.

Assim, a percepção estética, o objeto estético, a obra artística, o condicionamento social da experiência estética e da arte, as funções da

arte ou a relação entre forma, conteúdo e matéria, ou entre forma e função nos produtos estéticos, ocorrem realmente com as modalidades que assumem em diferentes épocas e sociedades, independentemente do conhecimento acerca desses fenômenos, processos ou objetos reais. Portanto, embora os conceitos ou teorias acerca deles só existam como produto da atividade cognoscitiva — que consiste, segundo Marx, na ascensão do abstrato ao concreto, entendido como reprodução ascensional do “concreto real” pelo “concreto abstrato” —, definitivamente o objeto teórico só existe *por e para* o objeto real; ou seja, como meio ou instrumento para conhecê-lo. Por conseguinte, os dois objetos não se identificam, mas sim se acham numa relação peculiar enquanto o objeto real constitui a finalidade da construção do objeto teórico, em virtude da qual “o pensamento se apropria do concreto e o reproduz em forma do concreto pensado” (Marx). O que se reproduz, pois, passando de uma abstração a outra, é o objeto real. Em consequência, o conhecimento que a Estética persegue, como o que buscam outras ciências, há de consistir na produção do objeto teórico (conceitos, leis, teorias) que permita a reprodução abstrata, conceitual, do concreto.

A Estética como ciência haverá de usar a via ou o método que permita semelhante reprodução e exclua os que a bloqueiam ou enfraquecem. Com esse fim, aproveitará os métodos que, provenientes de outras ciências, contribuem para o conhecimento de seu próprio objeto. Essa pluralidade metodológica no terreno da Estética se justifica pela complexidade e multidimensionalidade, já assinaladas, de seu objeto de estudo. Daí a importância que para ela têm os métodos que lhe são legados por outras ciências. Enquanto os processos estéticos são subjetivos ou objetivos, individuais e sociais, a Estética se vale de métodos diversos: psicológico, sociológico, semiótico etc. Por sua vez, enquanto outras ciências — como a psicologia, as ciências sociais, a semiótica e a teoria da informação — se ocupam de aspectos do objeto real que interessa à Estética, é justo que esta as aceite enquanto contribuem para o conhecimento de seu objeto.

Portanto, as mesmas razões que a levam a servir-se dos enfoques metodológicos que permitiram a outras ciências esclarecer aspectos di-

versos desse objeto não de levá-la também a prescindir dos métodos que, longe de aproximá-la de seu objeto de estudo, a afastam dele.

É o que acontece com o método dedutivo-especulativo (que não deve de modo algum ser confundido com o hipotético-dedutivo das ciências factuais) a que costumam recorrer as estéticas filosóficas e sobretudo, com rufar de tambores, as de cunho metafísico. Nestas estéticas tão fartas, das quais daremos como exemplo as de Platão, Plotino, Marsílio Ficino, Schelling, Hegel, Schopenhauer e Maritain, parte-se de um princípio superior — o ser, Deus, a idéia etc. —, e por uma via lógica, dedutiva, extrai-se dele um conceito geral — o do belo —, do qual se deduzem os conceitos estéticos particulares. Desse modo, um conceito relacionado com o real, como o da “arte clássica” em Hegel, é deduzido do princípio supremo: a Idéia. Deste princípio passa-se ao conceito geral do belo como manifestação sensível da Idéia e se chega ao do belo clássico — como equilíbrio do conteúdo ideal e a forma — que se encarna em uma forma histórica de arte: a arte grega.

A esse método dedutivo-especulativo não só recorrem as estéticas de orientação idealista como as citadas; mas também as que, ao prescindir de princípios metafísicos supremos, estipulam outros, não corroborados pela experiência, que se estabelecem aprioristicamente ou elevando o particular à condição de elemento universal. É o que achamos nas estéticas que generalizam determinado traço da arte, dado historicamente, ou uma função sua, cumprida realmente, a um plano universal, essencial ou absoluto. Nesse tratamento especulativo não só se absolutizam certos aspectos da experiência estética ou da arte realmente existentes, como também se passa um véu sobre outros de sua existência efetiva, histórica. Em suma, o enfoque especulativo em sua visão dupla, dedutiva ou generalizante permite construir um objeto teórico que, longe de aproximar o objeto real, o encobre ou lhe dá as costas.

Em oposição ao método dedutivo-especulativo, o enfoque empirista que se considera diametralmente contrário a ele proclama a necessidade de aproximar-se diretamente do objeto real, deixando de lado ou reduzindo de modo considerável a mediação do trabalho teórico. Para assegurar essa aproximação, insiste na fidelidade aos fatos como se estes

pudessem falar por si mesmos. Por isso costuma recorrer aos dados que brindam, por exemplo, as pesquisas sobre as preferências dos leitores ou visitantes de museus, ou as estatísticas de compras nas galerias de arte, quando se trata de estabelecer certas regularidades nos juízos e valores estéticos. O decisivo neste enfoque é o dado empírico, não conciliado teoricamente, que se transforma num verdadeiro fetiche. E é este fetichismo do dado, e do fato desnudo ao qual se remete, o que oculta as relações em que se insere.

O empirismo surge “de baixo” (Fechner) como uma reação oposta ao tratamento especulativo “de cima” do objeto real. Portanto, ao passo que o método dedutivo-especulativo constrói um objeto teórico às costas do objeto real, o enfoque empirista ignora o objeto teórico que se há de construir, e isso em nome do acesso direto ao real. Desse modo, ao suprimir a mediação do trabalho teórico, identifica o “concreto pensado” e o “concreto real” (utilizando a terminologia já citada de Marx). Desconhece com isso que não existe o fato *em si*, isolado, para o conhecimento, mas sim o fato integrado em suas relações com outros; e que, portanto, para conhecer é preciso ir mais além do dado e integrá-lo em um conjunto de elementos e relações, pois só assim pode revelar — mais além da aparência — o seu sentido. Conhecer a experiência estética ou a arte como objetos que existem independentemente de seu conhecimento é — como insiste Althusser — construir mediante a atividade teórica — ignorada pelo empirismo — o objeto que apreende sua realidade efetiva.

E uma vez que a Estética só pode explicar seu objeto real, se atende ao desenvolvimento histórico e sua existência efetiva, mediante a construção teórica que dá sentido às realizações, tem que deixar de lado tanto o método especulativo, que sacrifica a uma essência imutável as manifestações históricas concretas, como o empirismo, que, no altar do dado empírico, sacrifica a complexidade dos fenômenos estéticos e artísticos, sua globalidade e suas relações. Se a cegueira especulativa para os fatos conduz às vazias abstrações e generalizações das estéticas filosóficas, a cegueira empirista para a teoria conduz à fetichização do dado empírico



Fig. 1. A obra de arte — como este *Brinde de alegría*, de Rufino Tamayo (óleo sobre tela, 1985) — é uma realidade específica, singular, embora para a Estética só exista com suas determinações mais gerais. (Parte I, cap. I)



Fig. 2. A arte, como a manifestação mais alta da cultura estética, é um território instável, sujeito historicamente a mudanças bruscas e inesperadas, sobretudo em nossa época. Quem poderia suspeitar, no início do século, da voga posterior da arte na qual se inscreve esta chuva abstrata de Vicente Rojo? (*México sob a chuva*, acrílico sobre tela, 1980). (Parte I, cap. I)

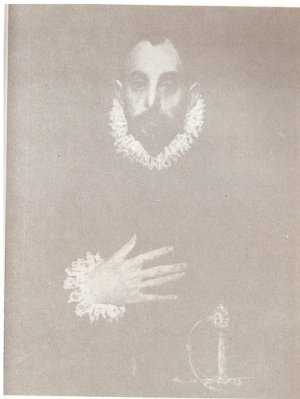


Fig. 3. Os valores extra-estéticos (religiosos, nacionais, morais etc.) ocorrem no quadro de El Greco (Museu do Prado) *O cavaleiro com a mão no peito*, mas esses valores só são encontrados integrados, como parte indissolúvel dessa totalidade que é a obra de arte.



Fig. 4. A cabeça do Hermes de Praxiteles (Museu de Olímpia) é uma das mais altas expressões do belo clássico; quer dizer, do belo como categoria estética particular e histórica. Se o estético não se reduz ao belo e, menos ainda, ao belo clássico, como a Estética poderia ser definida como simples filosofia ou ciência do belo? (Parte I, cap. I)



Fig. 5. A Vênus de Milo, vista posterior (Museu do Louvre, Paris), encarna o ideal de beleza feminina da Grécia clássica. (Parte I, cap. I)

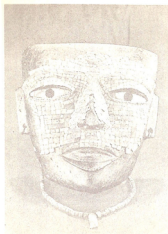


Fig. 6. A Estética tradicional, eurocêntrica e classicista permaneceu cega durante séculos para uma obra como esta *Máscara teotihuacana*, de pedra com mosaicos, hoje exibida no Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México. (Parte I, cap. II)



Fig. 7. Se compararmos o ideal de beleza feminina que encarna este quadro de Ticiano, *Vênus recreando-se com o amor e a música* (Museu do Prado, Madrid), com o da Grécia clássica na *Vênus de Milo*, podemos compreender até que grau variaram estilos e ideais estéticos, e até que ponto a Estética tem que dialatizar seu enfoque da realidade artística. (Parte I, cap. I)



Fig. 8. De acordo com uma estética especulativa, como a de Schelling, este quadro de Guido Renni, *A Virgem da cadeira* (Museu do Prado), encarna na história da arte a fase em que a alma domina totalmente sobre o corpo. Não é, portanto, a história real a que o leva a essa conclusão, mas sim a metafísica que o faz deduzir a arte do Absoluto. (Parte I, cap. I)



Fig. 9. No século XVIII, Winckelmann talvez pensasse em *O Discóbulo* de Miron ao proclamar que a arte grega constituía, por sua perfeição, o cume inacessível, o que o levava a desclassificar esteticamente o barroco. (Parte I, cap. II)

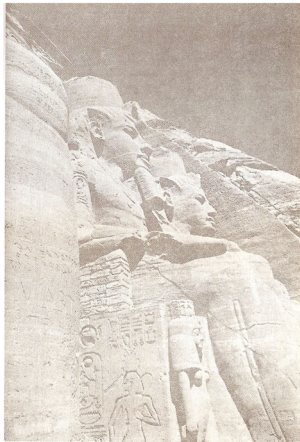


Fig. 10. Ao ocupar-se da arte egípcia, Worringer o faz afastando-se do enfoque das estéticas tradicionais que, segundo ele, se reduzem a uma estética da arte clássica. (Parte I, cap. II)



Fig. 11. A Estética não pode ser reduzida a uma filosofia ou ciência do belo e, menos ainda, se esta se reduz ao belo clássico que encontramos em *A vitória de Samotrácia* (Museu do Louvre, Paris). (Parte I, cap. II)



Fig. 12. O que tem a ver este quadro de Goya, *Saturno devorando seus filhos* (Museu do Prado, Madrid), com o belo do quadro de Renni (fig. 8)? Tão pouco como um poema de César Vallejo com um soneto de Garcilaso. (Parte I, cap. II)



Figs. 13 e 14. Acima: Bisão da Caverna de Altamira (Santander, Espanha), pintado sobre a figura de um cavalo e superposto a figuras de cervídeos. Abaixo: Bisão saltando, pintura rupestre da mesma caverna, produzida há uns 15.000 anos com uma finalidade mágica, não estética, embora hoje a contemplemos esteticamente. (Parte II, cap. I)



Fig. 15. Pia batismal da igreja de São Bartolomeu (Liège, Bélgica), produzida em princípios do século XII para cumprir uma finalidade ritual-católica. Hoje pode ser contemplada na mesma igreja como uma obra de arte. (Parte II, cap. I)



Fig. 16. Este propulsor de arpão com as figuras de duas renas acopladas, conhecido como Propulsor de Bruniquet, demonstra, já na pré-história, que na produção de instrumentos abria-se um espaço que extrapolava sua função estritamente utilitária. (Parte II, cap. I)



Fig. 17. O estético pode ocorrer hoje para nós em um objeto como esta Máscara de barro teotihuacana, qualquer que tenha sido o lugar em que foi produzida ou a função extra-estética que cumpriu originalmente. (Parte II, cap. III)



Fig. 18. Os maias não mantinham com este Templo do Jaguar (Pirâmide do "Castelo") em Chichén-Itzá a mesma relação que hoje mantemos com ele como obra de arte. (Parte II, cap. I)

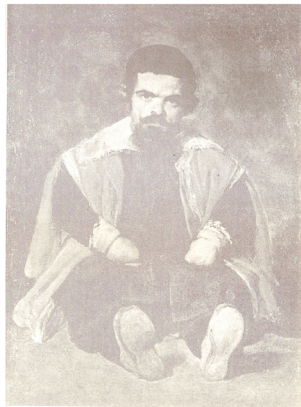


Fig. 19. Ao contemplar este retrato velazquiano de Don Sebastián de Morras (óleo sobre tela, 1643-1644), é difícil encerrar o quadro na definição do pintor contemporâneo Maurice Denis: "Um quadro — antes que um cavalo, uma mulher nua ou qualquer outro assunto — é essencialmente uma superfície plana coberta de cores organizadas em certa ordem." (Parte II, cap. I)



Fig. 20. Contemplar este Auto-retrato de Rembrandt em uma sala do Museu do Prado é entrar na relação específica concreta, singular, entre um sujeito (o espectador) e um objeto determinados que constituem, em unidade indissolúvel, certa situação estética. (Parte II, cap. II)



Fig. 21. A escultura asteca Coatlicue, com suas formas e atributos aterradores, era, cinco séculos atrás, um instrumento mítico para afirmar o poder terrível da deusa da terra. Hoje, no Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México, não assusta ninguém, já que a relação que o espectador mantém com ela não é uma relação mítica, mas sim estética. (Parte II, cap. I)

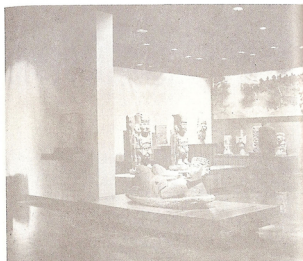


Fig. 22. Quando ao entardecer se fecha esta sala do Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México, as esculturas pré-hispânicas que abriga deixam de ser contempladas e, sem espectador algum, ficam fora de toda situação estética. Têm então uma existência muda, potencial, não efetiva ou propriamente estética. (Parte II, cap. II)



Fig. 23. O mundo representado e expressado neste quadro de Van Gogh, *O dormitório do artista* (Museu Van Gogh, Amsterdã, Holanda), tem um espaço próprio: não o físico delimitado pela moldura, mas o humano inventado ou criado pelo pintor. Por sua vez, o sensível nesta obra, como em todo objeto estético, adquire um significado que aquele por si mesmo não tem. As cores cobram aqui o significado emocional com o qual o pintor expressa certa relação humana com o mundo, dando lugar a outro novo: o mundo de Van Gogh. (Parte II, cap. II)



Fig. 24. Quando percebemos a vida, a dor ou o movimento frenético na pedra inerte do grupo escultural Laocoonte (Museu do Vaticano), não estamos ante algo irreal, mas sim ante um objeto peculiar que, na pedra trabalhada, adquiriu uma natureza específica: a estética.

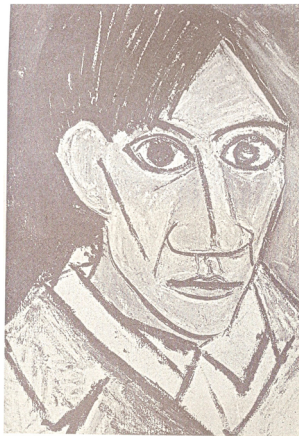


Fig. 25. O espectador não produz ou cria este Auto-retrato (1907) de Picasso, mas sua intervenção, ao percebê-lo, se faz necessária para que cumpra, como objeto estético, seu destino final. (Parte II, cap. II)



Fig. 26. Para produzir o estético, não são exigidos materiais exclusivos ou privilegiados. Um artista genial como Picasso pode servir-se, como material, de duas partes de uma simples bicicleta para associá-las criativamente e fazer surgir assim esta obra de arte: *Cabeça de touro* (Paris, 1943).



Fig. 27. O historiador tende a ver no quadro *A rendição de Breda*, de Velázquez (Museu do Prado, Madrid), uma lição de história. Não o contempla esteticamente, mas sim para aprender ou comprovar uma verdade histórica. (Parte II, cap. II)

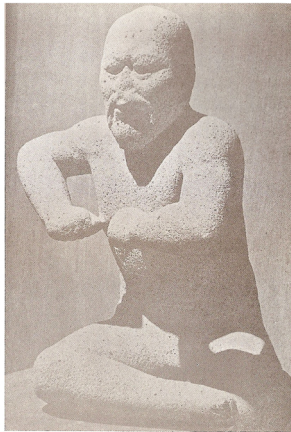


Fig. 28. O *jogador de bola*, estátua da cultura olmeca. Mesmo que se pudesse aplicar a ela o princípio da "seção de ouro", a esteticidade desta escultura não se reduz à estrutura objetiva à qual se refere esse princípio, já que a estátua expressa uma relação humana, específica, do homem olmeca com o mundo. (Parte III, cap. II)

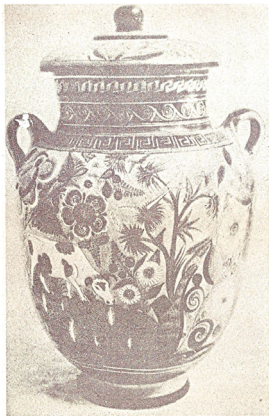


Fig. 29. Jarro de barro vermelho com tampa, profusamente decorado e policromado, de Tonálá, estado de Jalisco, México. Com isso, prova-se exemplarmente como o artesanato pode integrar-se — junto à arte, à natureza, à técnica e à indústria — no universo sem limites do estético. (Parte III, cap. I)

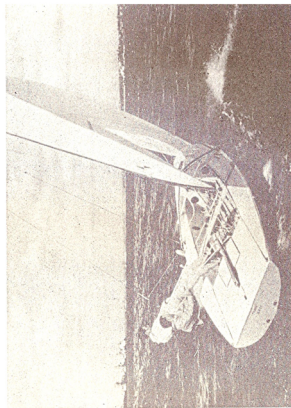


Fig. 30. Este veleiro de regata (desenhado por Ian Proctor e construído por Richardson and Plastic Ltd.), ao deslocar-se velozmente pelo mar, não só cumpre a correspondente função prática, como também suscita — ao ser contemplado — uma experiência estética. (Parte III, cap. I)

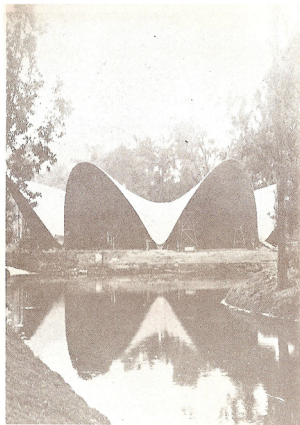


Fig. 31. Amplo é o mundo do estético. Também pode estetizar-se o prático, utilitário ou funcional. Assim, por exemplo, as superfícies ondulatórias desta obra arquitetônica, *Restaurante em Xochimilco* (México, D.F.), de Félix Candela, permitem estetizar com suas formas dinâmicas, em expansão, o que sem elas seria a rigidez do puramente funcional. (Parte III, cap. I)

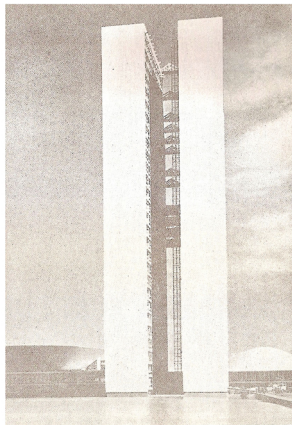
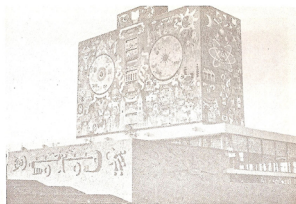


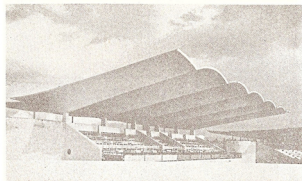
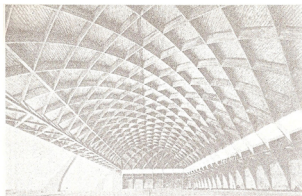
Fig. 32. Com sua *Praça dos Três Poderes*, em Brasília, Oscar Niemeyer consegue um efeito estético ao vincular seu caráter monumental e representativo à sua funcionalidade. (Parte III, cap. I)



Fig. 33. Como pode ser apreciado nesta sua famosa obra, *A Sagrada Família*, em Barcelona, Gaudí transcende o rigor e a funcionalidade da arquitetura até alcançar, com seu tratamento dos recursos técnicos, seu domínio dos materiais e suas ousadas formas esculturais, efeitos estéticos insuspeitados. (Parte III, cap. I)



Figs. 34 e 35. A arquitetura funcional não entra na abolição de um componente estético. Assim o testemunham: (acima) a Biblioteca da Universidade Nacional Autónoma do México (Cidade Universitária), do arquiteto Juan O'Gorman, ao revestir-se com uma decoração pré-hispânica, e (abaixo), *La Ville de Savoye*, de Le Corbusier, que alguns chamaram de *Parthenon da funcionalidade*. Em ambos os casos, fica patente que as soluções arquitetônicas não podem deixar de ter seu lado estético. (Parte III, cap. I)



Figs. 36 e 37. O Hangar para aviões, de Paolo Luigi Nervi (acima), em Orbetello, e o Hipódromo de la Zarzuela (abaixo) em Madrid, de Torroja, Arniches e Domínguez, provam, fidedignamente, ao ser contemplados, que a mais rigorosa funcionalidade não consegue excluir certo efeito estético. (Parte III, cap. I)

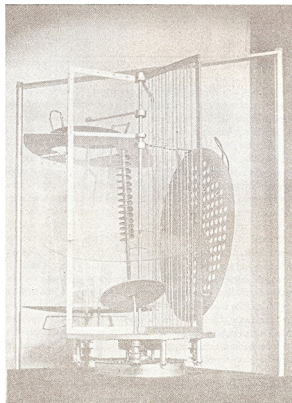


Fig. 38. Em nossa época, não só se integram certos artefatos técnicos no universo estético, como também a técnica serve para produzir um objeto estético. Assim a utiliza Lázlo Moholy-Nagy para construir seu *Modulador luminoso espacial com motor*. (Parte III, cap. I)

que, em nossos dias, praticam as sociologias da arte e a literatura de um Silberman ou um Escarpit.

DOIS PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS: O HISTÓRICO E O ESTRUTURAL

De tudo que foi dito antes se destaca a importância dos princípios metodológicos fundamentais que permitem evitar uma e outra cegueira para o real: o histórico e o sistêmico ou estrutural. Ambos os princípios, já aplicados fecundamente nas ciências sociais, são indispensáveis, com as modalidades que impõe seu objeto, nas investigações estéticas.

O princípio histórico obriga a situar os fenômenos estéticos e artísticos no tempo, tanto em relação com o que os precede como com seu próprio tempo. Justamente por essa dupla vinculação, interna e externa, serão considerados com uma estabilidade relativa e sem perder de vista, portanto, que se acham submetidos a um processo incessante de mudança. Mudam certamente as características que lhe são atribuídas, suas relações mútuas, assim como suas relações com o que, em determinada época, considera-se extra-estético ou extra-artístico. Mudam historicamente as funções da arte e, por seu turno, o lugar em que o conjunto delas executa a função estética. Mudam igualmente de uma época para outra os ideais estéticos, os valores e linguagens artísticas. Mudam a posição do artista na sociedade e suas relações com o público. Mudam também as relações da arte com a ciência e a técnica, assim como com as diversas formas da superestrutura ideológica: moral, religião, filosofia etc. E, embora se considere que a obra artística transcende a sua época, nem por isso se sai da história, já que as condições de sua própria perduração são também históricas.

A aplicação do princípio histórico é o melhor antídoto contra toda tentação essencialista empenhada em dissolver as diferenças em uma ordem idêntica a si mesma, atemporal ou transistórica. Mas, ao mesmo tempo, permite descobrir que o que se apresenta como eterno não é senão a generalização ilegítima de um fenômeno histórico, particular.

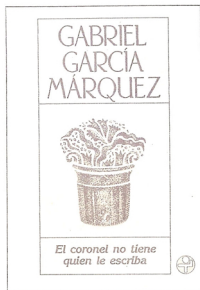


Fig. 39. Com Vicente Rojo o desenho gráfico não é uma simples ilustração, escreva da palavra impressa, já que adquire um equilíbrio de beleza e função graças a seu tratamento estético. Assim testemunha esta sua capa (1988) de um romance de García Márquez para Ediciones Era.

Ao aplicar o princípio histórico, fica claro que o belo, tornado absoluto pela Estética tradicional, é apenas uma de suas formas históricas, concretas: que a arte como imitação ou reprodução do real é um modo (realista), entre outros, de produzir arte e que a função estética — privilegiada desde o Renascimento — nem sempre foi considerada dominante, e menos ainda exclusiva, na arte. Assim, não se pode ignorar a natureza histórica do estético e do artístico sem escamotear seu conhecimento como objeto real. Daí a importância de que se reveste para a Estética o método histórico.

O princípio sistêmico ou estrutural obriga a considerar os fenômenos estéticos como sistemas de relações ou todos estruturados, cujas qualidades globais são irredutíveis às de seus elementos integrantes. Trata-se da percepção estética, da situação estética em que se encontram o sujeito e o objeto respectivos, da arte como comportamento humano, da sociedade na qual se integra a arte etc., deparamos com totalidades concretas que não podem ser compreendidas à margem de suas relações internas e externas. O enfoque sistêmico dos fenômenos estéticos e artísticos, enquanto estes constituem um campo unitário ou fazem parte de totalidades mais amplas, impede que a atenção se concentre exclusivamente em um dos elementos desse campo ou em uma totalidade ilhada, quer sejam estes — como costuma acontecer nas estéticas tradicionais — a arte à margem da vida social, a função estética desvinculada de outras funções, o artista afastado da ligação com seu público, a produção sem levar em conta a distribuição e o consumo etc. Em suma, elementos que só ocorrem como componentes — mutuamente condicionados — num campo unitário.

O mesmo cabe dizer em relação à obra artística, concebida como um todo estruturado no qual as partes ou os elementos, ou as funções diversas que executa, só ocorrem fundidos organicamente. O enfoque sistêmico faz ver a obra como um todo orgânico, estável, autônomo e imanente, que justamente por isso não pode ser reduzido a um de seus elementos internos nem tampouco aos externos: ideologia, psicologia do autor, condições sociais; ou a uma só das funções que pode executar: cognoscitiva, comunicativa, expressiva, representativa etc. Portanto, o

enfoque sistêmico, ao aproximar-se de seu objeto real, não pode esquecer que sua estabilidade, autonomia e imanência são relativas, já que se trata em definitivo de um objeto histórico, inserido por sua vez em um conjunto de relações.

Os dois princípios metodológicos considerados — o histórico e o sistêmico —, longe de se excluírem, se complementam e necessitam mutuamente, dadas as características do objeto real como objeto histórico e sistema de relações. Assim, por exemplo, a arte, na forma em que é conhecida e aceita hoje, é um produto histórico que não pode ser separado de certos fenômenos, igualmente históricos, como determinada divisão social do trabalho, a aparição do mercado e o fortalecimento do poder burguês ante a Igreja e a realeza. Portanto, embora tenha suas características fundamentais produzidas historicamente, o enfoque sistêmico permite destacar certa relação entre elas como elementos de uma totalidade, ou estrutura relativamente estável. Apresenta-se tão logo não haja história sem estrutura. Por essa unidade do histórico e do estrutural em seu objeto, a Estética — ao estudá-lo — há de recorrer a um método ou outro.

Mas se a Estética tem de ter presente — algumas vezes, explicitamente; em outras, supostamente — a historicidade de seu objeto, isso não significa que a teoria estética possa confundir-se com a história desse objeto. A Estética é, fundamentalmente, teoria de um objeto real que, sendo histórico, constitui um sistema relativamente estável de relações. Certamente, como teoria precisa nutrir-se da história real sem se dissolver nela. Por sua vez, a história de seu objeto — como história da apropriação estética do mundo pelo homem ou pela arte — necessita da teoria estética, pois os fatos históricos devem ser lidos teoricamente, na unidade de suas relações e dependência. Só uma leitura semelhante permite que a história da arte, por exemplo, não se reduza a uma história dos artistas, das obras ou da receptividade do público. Tal história deve ser evitada, já que ao desligar cada um desses elementos do todo correspondente oculta-se o seu sentido e, com ele, o da história real.

O enfoque teórico sem conteúdo histórico é vazio, ou seja, essencialista, especulativo; o enfoque histórico sem conteúdo teórico ou sistêmico é cego ante os acontecimentos, já que não os permite ver como

manifestações empíricas de um sistema de relações e dependências. Por todas essas razões, a Estética, como teoria de um objeto real, histórico — a experiência estética e a arte —, estará constantemente atenta a sua historicidade, e com ela a sua existência efetiva.

A relação estética do homem com o mundo

Origens e natureza da relação estética

DIVERSAS RELAÇÕES DO HOMEM COM O MUNDO

Os homens mantiveram e mantêm diversas relações com o mundo. Diversas são também nelas sua atitude para com a realidade, as necessidades que tenta satisfazer e o modo de satisfazê-las. Entre essas relações figuram:

1. A *relação teórico-cognoscitiva* com que se acercam da realidade para compreendê-la.
2. A *relação prático-produtiva* com a qual intervêm materialmente na natureza e a transformam, produzindo com seu trabalho objetos que satisfaçam determinadas necessidades vitais: alimentação, vestuário, abrigo, proteção, comunicação, transporte etc.
3. A *relação prático-utilitária* na qual utilizam ou consomem esses objetos.

Em certas fases de seu desenvolvimento social, os homens contraem também outras relações, não menos vitais, como são as *mágicas, míticas* ou *religiosas*. Nelas, a natureza é, respectivamente, dominada imaginariamente, entendida fantasticamente ou transcendida como símbolo de outro mundo, sobrenatural. Essas relações com a natureza são intermediadas pelas que os homens contraem entre si. Entre elas se encontram as relações econômicas, políticas, jurídicas e morais que, nas formas específicas que adotar cada uma delas, e com as características que lhes impõe historicamente determinada estrutura sócio-econômica, se fazem necessárias para a própria existência dos indivíduos e da sociedade. Den-

tro desse sistema de relações é preciso situar também a relação estética. Embora se ache vinculada de modo diferente, ao longo de sua história com todas as demais, essa relação oferece aspectos peculiares que não permitem reduzi-la a qualquer uma delas.

O surgimento e o desenvolvimento das diversas relações do homem com o mundo, e em alguns casos seu desaparecimento, dependem de diversos fatores e condições históricas e sociais: produção material, estrutura de classe da sociedade, divisão social do trabalho, tradições nacionais, organização cultural, ideologia dominante etc.

Vejamos, por exemplo, a relação teórico-cognoscitiva. Durante longos milênios, não existiu em sua forma própria — como filosofia ou ciência — e, em lugar dela, a função explicativa é executada pela magia ou o mito. Quanto às relações políticas, como relações entre grupos ou classes sociais que lutam para manter, reformar ou transformar radicalmente o regime político-social vigente, é inegável que não ocorreram sempre; não podiam existir na comunidade primitiva, anterior à divisão da sociedade em classes, já que também não existia tampouco o poder político necessário para assegurar — por meio do consenso ou da força — certa harmonia ou coesão social. A moral, em troca, como sistema de normas com o qual os indivíduos regulam suas relações mútuas, assim como entre eles e a comunidade, a encontramos inclusive nas sociedades coletivistas mais primitivas, nas quais as normas consuetudinárias deixam apenas um resquício para a liberdade e a responsabilidade pessoal.

As diversas relações do homem com o mundo não se desenvolvem paralelamente ou ao longo da história. Sua vinculação mútua, assim como o lugar que ocupam ou o nível que atingem dentro do todo social variam de acordo com determinadas condições históricas e sociais. Essas condições explicam igualmente o papel principal ou subalterno que desempenha certa relação — econômica, política, religiosa etc. — em uma época ou sociedade. Uma relação é mais importantes que outras em determinada fase histórico-social. Assim, por exemplo, a magia teve um papel de destaque na vida do homem durante quarenta mil anos nos tempos pré-históricos; uma peculiar relação mágico-mítica perdura no México pré-hispânico até que os conquistadores espanhóis impõem sua

religião no século XVI; a relação teórico-cognoscitiva se afirma na Idade Moderna ao constituir-se no Ocidente a ciência como tal, mas só em nossa época tem lugar o desenvolvimento impressionante que tornou possível a revolução tecnológica de nossos dias; a vida política ocupava o primeiro plano entre as atividades dos homens “livres” da Atenas clássica e deixou de ocupá-lo com a derrocada do mundo antigo; a religião católica institucionalizada conheceu seu apogeu na Idade Média e perde seu papel reitor na vida social a partir dos movimentos da Reforma e do Iluminismo nos tempos modernos.

A relação estética, embrionária e difusa em seus primórdios, é uma das formas mais antigas de relação do homem com o mundo. É anterior não só ao direito, à política, à filosofia e à ciência, mas inclusive à magia, ao mito e à religião, embora não anterior — mas sim vinculada estreitamente em suas origens — à produção material de objetos úteis. Na longa existência que atribuímos, a partir de nosso mirante atual, à relação estética, cabe ressaltar que, se bem nunca tenha desempenhado o papel principal na vida social — que desempenham em diferentes épocas a magia, a religião, a política ou a economia —, se acha contudo presente em todas as sociedades e, em grande parte delas, como elemento necessário e vital.

Vemos, pois, que as diversas relações do homem com o mundo não se desenvolvem de um modo paralelo e que, historicamente, varia o peso que têm na vida dos indivíduos e da sociedade. Em determinadas épocas sua importância decresce, como acontece com a religião nos tempos modernos; em outras se eleva, como ocorre em nossa época com a relação teórico-cognoscitiva e a tecnologia que aplica suas conquistas científicas. Finalmente, não faltam épocas, como a nossa, em que determinadas relações — como a magia ou o mito — deixam de ter a importância e a vitalidade que tiveram em outros tempos e em outras sociedades. Mesmo assim existem relações, como as econômicas, que não só desempenham um papel principal — como acontece com elas na sociedade capitalista atual —, mas ainda persistem de uma sociedade a outra e conservam ao longo delas um papel fundamental. São as relações econômicas entendidas, como as entende Marx, como relação do homem com

a natureza mediante a produção material (forças produtivas) e como relações que os homens contraem entre si no processo de produção ao transformar a natureza (relações de produção).

PRODUÇÃO MATERIAL E PRODUÇÃO ESTÉTICA

A produção material é tão necessária na sociedade que bastaria que os homens deixassem de produzir, a curto prazo, os bens naturais com os quais satisfazem suas necessidades básicas para que sua história se detivesse e sua existência se degradasse a um nível animal. Durante centenas de milênios, o homem tem mantido uma relação produtiva material com a natureza. Graças a isso conseguiu submetê-la a seus fins e necessidades. Essa submissão, ou humanização da natureza, significou mesmo assim um domínio cada vez maior do trabalho humano sobre a matéria, ao elevar-se a sua capacidade de imprimir-lhe determinada forma. Ao estender e aperfeiçoar esse domínio, também foi estendida e aperfeiçoada a produção de objetos úteis, destinados a satisfazer suas necessidades vitais mais imediatas. Mas, a partir dessa produção, com o tempo foi surgindo a produção de objetos dotados de qualidades que já não são estritamente utilitárias.

Essa forma de produção, que podemos chamar de transutilitária, só chega ao homem com o tempo, por meio de um longo — longuíssimo — processo, no qual se elevam e se aperfeiçoam sucessivamente as características do trabalho humano. Segundo elas, o homem submete a matéria, imprimindo-lhe a forma adequada para que surja um produto que satisfaça determinada necessidade ou execute certa função. A produção que hoje consideramos estética, como modalidade específica da produção transutilitária, vai aparecendo quando a capacidade humana de produzir materialmente algo idealizado de antemão (ou seja, a capacidade de transformar a matéria de acordo com formas ou fins prévios) alcança um alto nível, ao longo de um processo cuja duração é calculada pelos antropólogos em centenas de milhares de anos. Nesse sentido, a

produção utilitária foi a condição necessária e o fundamento da produção estética em geral e da artística em particular, na medida em que ambas requerem o mesmo comportamento humano: aquele que se expõe no trabalho ao “fazer mudar a matéria que é uma dádiva (o homem) da natureza”, ao mesmo tempo que “realiza nela o seu objetivo” (Marx, *O Capital*). Trata-se, pois, de duas relações com o mundo, das quais uma delas — a estética — surge e se desenvolve no seio da outra: a produção material. Mas a transmutação da relação estritamente utilitária naquela que hoje chamamos de estética expõe numa série de questões ao considerar esta última tanto em sua gênese como na sua natureza ou estrutura próprias.

PRODUÇÃO E CONSUMO ESTÉTICOS

A relação estética se apresenta, em primeiro lugar, como produção de certos objetos. Assim, como toda produção, requer determinado uso ou consumo do produzido. Isso quer dizer que, de certo modo, o consumo produz a produção, já que a determina e justifica ao estabelecer o objetivo pretendido. E significa igualmente que se o consumo cria a meta da produção, seja o que for que se produza — objetos úteis ou obras de arte —, não cumpre seu destino em si mesmo. Na verdade, “o produto só conhece seu objetivo final no consumo” (Marx). A produção de uma cadeira, por exemplo, remete necessariamente ao seu consumo e, enquanto não é consumida, só existe potencialmente. Da mesma maneira, uma imagem religiosa exige veneração, e uma casa desabitada não é exatamente uma casa. Já dizia o velho Aristóteles que uma mão amputada e que, portanto, não executa sua função, não é uma mão. Do produto artístico cabe dizer também que não é só um objeto no qual se exterioriza ou expressa um assunto; mas sim um objeto produzido para ser compartilhado ou consumido pelos outros aquilo que exterioriza ou expressa. Assim, como todo produto, a obra artística requer uma apropriação ou consumo peculiar como seu objetivo final. A produção exige

não só o consumo de seus produtos, como também o consumo adequado: a cadeira, ser ocupada; a casa, habitada; a imagem religiosa, venerada. Ao se afirmar que a produção de um objeto só é cumprida finalmente em seu consumo, é preciso especificar que se trata de seu consumo próprio, adequado: o que corresponde à natureza do objeto produzido para satisfazer determinada necessidade humana. Nesse sentido, existe unidade de produção e consumo.

Portanto, se consideramos a relação estética a partir deste ângulo — ou seja, como produção de certos objetos destinados a ser consumidos e, portanto, como produtos que só alcançam o objetivo final ou uso apropriado em seu consumo —, veremos que a unidade de produção e consumo antes mencionada se apresenta de um modo peculiar. Certamente descobrimos que o consumo que hoje fazemos — ao contemplá-los — de certos objetos que consideramos estéticos ou artísticos — de acordo com a natureza estética ou artística que lhes atribuímos — não corresponde à meta ou função que determinou sua produção. Quando não os consumimos de acordo com sua finalidade ou função, rompe-se a unidade original de produção e de consumo. E não apenas isso; também o nosso abandono do consumo original e, portanto, da unidade de produção e consumo é considerado necessário para se consumir tal objeto (contemplando-o) de uma nova e diferente maneira.

A explicação desse fato, que iremos documentar em seguida com três exemplos significativos, é importante para a compreensão da relação estética, tanto em sua gênese e movimento real como na natureza ou estrutura que tem para *nossa* consciência estética. Vejamos, pois, baseados nos três exemplos anunciados, tomados de sociedades, culturas e épocas diferentes, a gênese, o desenvolvimento e a natureza da relação estética. O fio condutor neste exame será a dialética particular de produção e consumo, que expusemos antes, mas considerada agora nessa maneira específica de relação do homem com o mundo que é a relação estética.

PINTURA RUPESTRE, PIA BATISMAL, MONÓLITO ASTECA

Vamos pegar, ao longo do exame que nos propusemos, estes três exemplos:

1. *Pintura rupestre pré-histórica.* Temos aqui o “bisão saltando” (fig. 14), da caverna de Altamira (em Santander, Espanha), de aproximadamente 15 mil anos. Os antropólogos estabeleceram que o executante-caçador (do período magdalenense do paleolítico superior), ao traçar figuras de animais como as do “bisão saltando” nas profundezas das cavernas, o fazia segundo uma finalidade ou funções mágicas. Os especialistas também são unânimes em afirmar, no primeiro capítulo da história universal da arte, que o chamado “paleolítico” na verdade não passava de uma prática de magia em sua remotíssima época. Para o caçador pré-histórico que executava aquelas pinturas (assim as consideramos hoje) sobre as paredes rochosas da caverna não passavam de um meio de exercer uma ação real. Mais exatamente, um instrumento para caçar animais selvagens. Isso corresponde a uma concepção do mundo em que a crença num princípio único ou fluxo universal desconhece todo o dualismo: do subjetivo e do objetivo; do natural e do sobrenatural. Por isso acredita-se que o que acontece no plano da execução “pictórica” sobre a parede da caverna é o mesmo que acontece — ou pode acontecer — fora dela, na realidade. A pintura, pois, como ferramenta de caça à qual se atribui a eficácia de um instrumento real. Por conseguinte, não se tratava de produzir um objeto destinado a ser contemplado, como prova o fato de ter sido executado nos recessos mais profundos, escuros e inacessíveis, o que tornava impossível sua contemplação. A isso deve-se acrescentar que as pinturas se sobrepunham umas às outras, o que impedia, nessas condições, toda a possibilidade de vê-las.

Não se pode afirmar, portanto, que essas pinturas rupestres (as de Lascaux na França ou de Altamira na Espanha) foram executadas como objetos destinados à contemplação, ou seja, como *obras de arte*. O que não exclui o fato, também inegável, de que hoje elas sejam consideradas como ápices da arte paleolítica com a qual se inaugura toda a história universal da arte.

2. *Pia batismal de uma igreja medieval*. Trata-se da pia de batismo lavrada por Rainer van Huy para a igreja de São Bartolomeu, em Liège, Bélgica, em inícios do século XII (fig. 15). Foi produzida em bronze para que cumprisse uma função ritual-religiosa: administrar aos fiéis um sacramento da Igreja Católica. E com esse fim se conserva até hoje na igreja belga. A produção original da pia batismal exigia que fosse percebida e utilizada como um objeto ritual; ou seja, como meio ou instrumento para a administração do correspondente sacramento. Seu relevo central com o batismo de Cristo, as duas figuras que aguardam sua chegada à margem do rio Jordão e inclusive as figuras dos touros em que repousa a pia realçam o significado religioso do batismo, de acordo com os textos sagrados. E estavam ali não simplesmente para provocar — ao serem percebidos — uma experiência estética, mas sim, antes de tudo, a serviço de uma prática ritual. Assim, tratava-se de um objeto produzido para cumprir uma finalidade religiosa: ressaltar a importância e o significado do batismo para os fiéis. Daí que fosse produzida por um artista — como assinala Gombrich — com a intervenção dos teólogos que o aconselhavam. Não era um objeto destinado acima de tudo a ser contemplado, embora — ao contrário do que vimos no exemplo anterior da pintura rupestre — a contemplação fosse necessária para que o fiel pudesse captar o significado religioso, ritual, que a obra de Rainer van Huy pretendia inculcar ou destacar nele. Não se tratava, pois, de uma obra de arte e, contudo, assim é considerada em nossa época por Ernst H. Gombrich em sua *História da arte*, bem como por todos os espectadores (crentes ou não) que visitam hoje a igreja de São Bartolomeu de Liège para contemplar esteticamente sua pia batismal.

3. *A Coatlicue*. Trata-se de uma escultura asteca (fig. 21) de finais do século XV ou começos do XVI, que foi desenterrada na Plaza Mayor da Cidade do México em 13 de agosto de 1790. Depois de uma série de vicissitudes — levada primeiro à Real e Pontifícia Universidade do México, enterrada e desenterrada novamente, retirada da universidade depois da independência — encontra-se instalada atualmente na Sala Asteca do Museu Nacional de Antropologia. A escultura monumental está consagrada à deusa Coatlicue, “a de saia de serpentes”, deusa da

Terra, a cujo poder terrível se deve — de acordo com a mitologia asteca — tanto a vida como a morte de tudo o que existe. A mesma terra que engendra e cria, destrói e devora. Nada escapa a seu poder: nem deuses nem homens, nem plantas nem animais. A escultura é um enorme bloco de pedra no qual se pode reconhecer vagamente o contorno de uma figura humana. Nesse colossal monólito retangular pode-se distinguir uma série de atributos humanos e animais: corações e mãos humanos cortados, cabeças de serpentes com as mandíbulas abertas e língua bifurcada, garras de fera etc. Embora todos esses atributos, considerados isoladamente, se apresentem em forma realista, eles se articulam para plasmar em pedra a idéia do poder onipotente e tremendo da deusa da Terra sobre tudo aquilo que nasce e morre. A contemplação desse colossal monólito, com suas formas e atributos aterradores, devia inculcar no espectador — ao asteca que compartilhava a correspondente concepção mítica do mundo — a crença do poder terrível da deusa da qual ele, como todos os seres, não podia escapar.

TRÊS OBJETOS DISTINTOS E UMA MESMA FUNÇÃO

Os três produtos da atividade prática humana que acabamos de assinalar — pintura rupestre, pia batismal, escultura de uma deusa — correspondem a épocas muito distantes entre si; a sociedades com uma organização interna, econômica e social muito distintas; a culturas de desigual nível de desenvolvimento e a concepções diferentes do mundo — mágica, religiosa e mítica. Os três têm em comum para nós o fato de serem objetos dignos de ser contemplados: na caverna em que foi produzido originalmente (1); na igreja em que foi instalado para que cumprisse sua função ritual (2); ou no Museu de Antropologia ao qual foi trasladado para sua contemplação (3). Com os três objetos, não obstante sua diversidade, estabelecemos hoje a mesma relação: estética. Deles nos aproximamos como espectadores e, mantendo diante deles a mesma atitude

contemplativa, comprovamos que os três cumprem a mesma função estética.

Mas, ao registrar o fato de que tais produtos da atividade prática humana, como objetos dignos de ser contemplados, cumprem essa função, formula-se uma série de perguntas derivadas do fato inquestionável de que esses objetos não foram produzidos para que cumprissem a função estética que hoje cumprem respectivamente na caverna, na igreja ou no museu.

Nos três exemplos mencionados, seus produtores ou executantes (artífices ou artistas na terminologia moderna) trabalharam uma matéria até imprimir-lhe certa forma e fazer dela: uma combinação de linhas e cores que dá lugar à representação realista de um animal selvagem (1); uma integração de superfícies, volumes e figuras diversas em relevo, fundidas em bronze (2); e um enorme bloco de pedra que mostra vagamente o contorno de um corpo humano e todo um conjunto de atributos de homens e animais claramente discerníveis (3). Em todos esses casos compreendemos que a matéria recebeu a forma adequada para cumprir a função original correspondente: mágico-venatória (1), ritual-cristã (2) e mítico-religiosa (3). Portanto, para nós, espectadores que contemplamos a pintura rupestre, a pia batismal e o monólito asteca, esses objetos cumprem hoje uma mesma função, diferente da original.

DA FUNÇÃO ORIGINAL À FUNÇÃO ESTÉTICA

Ao caracterizar nossa relação com tais objetos como uma relação contemplativa, estética, não podemos deixar de ter presente o que já assinalamos: que a pintura rupestre não foi produzida originalmente para ser contemplada e que, nos exemplos restantes (a pia batismal e o monólito asteca), a contemplação era só uma condição necessária para que o objeto pudesse cumprir sua função própria: ressaltar a importância do sacramento, em um caso, ou provocar terror, no outro. Ao contemplarmos agora cada uma das obras citadas, elas se nos apresentam desligadas

de sua função original, e nossa atenção se desloca para a forma que o executante imprimiu à sua matéria. A forma alcançada, fruto do seu trabalho sobre ela, testemunha sua capacidade para transformá-la até dar-lhe a forma adequada a sua função. Mas, ao se contemplar agora a obra, desligada da função para a qual foi criada, isso não quer dizer que nossa atenção possa concentrar-se em uma suposta forma “pura”. Isto é, que a obra seja percebida exclusivamente: como combinação de linhas e cores em uma superfície plana (1); como integração de superfícies, volumes e figuras em relevo (2); ou como conjunto de formas distribuídas na tríplice estrutura de um bloco de pedra (3). Assim, a forma não é apenas a organização interna da matéria sensível e, por isso, indicadora da capacidade de transformação, da criatividade, do executante ou “artista” nesse processo de formação; mas sim, e ainda, forma a que é imaneente um significado inscrito, graças a esse trabalho ou processo de formação, na matéria sensível. E esse significado, uma vez que é imanente à forma, não se perde ou dilui na obra formada ao perder-se ou diluir-se sua função original. De acordo com isso, temos o seguinte, restringindo-nos aos nossos três exemplos:

1. O “bisão saltando” da parede rochosa da caverna de Altamira certamente não é para nós um instrumento para caçar um bisão real; ou seja: já não funciona magicamente. Mas tampouco se reduz à combinação de linhas e cores que o caçador pré-histórico traçou há 35 séculos. No realismo da figura animal e na perfeição com que é apresentada em movimento, essa pintura rupestre não só testemunha o domínio da matéria que reafirma sua organização interna, formal, mas também a encarnação de certa atitude do homem pré-histórico em frente do mundo. Justamente essa atitude explica que o bisão pintado reproduza tão fielmente o real, já que sua eficácia mágica dependia da perfeição de sua reprodução da realidade. Só assim o bisão pintado podia contribuir para a caça efetiva do bisão real.

Ao contemplar agora — como visitante da caverna — a pintura rupestre, fica óbvio para mim que a função que ela exercia originalmente desapareceu. Nosso olhar se detém imediatamente em suas linhas e co-

res, em sua figura. Com isso, nossa atenção se desloca para a forma, mas uma forma impregnada de um significado na medida em que se encarna nela a atitude mágica do pintor-caçador pré-histórico. A função mágica já não é elemento vivo da obra, mas sim o significado ideológico — a concepção mágica do mundo — que levou seu executante a criar a forma adequada a essa função original. E essa forma, desligada já de sua função mágica mas não de seu significado, é exatamente a que agora permite — na atitude contemplativa do espectador — que a obra cumpra a função que chamamos de estética. Em suma, a pintura rupestre, que para o caçador paleolítico funcionava magicamente, hoje funciona para nós de maneira estética.

2. O mesmo acontece quando nos situamos como simples espectadores ante a pia batismal da igreja belga. A pia deixa de ser nesse momento um instrumento ritual e se converte em um objeto que nos interessa por sua forma e nos atrai pela execução que testemunha. Em suma, converte-se para nós em um objeto digno de ser contemplado. Certamente o crente católico pode situar-se hoje perante ele em uma atitude contemplativa na qual o objeto é mais usado do que contemplado, ao funcionar para ele como instrumento ou meio necessário para cumprir o rito do batismo. Portanto, ao se deslocar a atenção para a forma e deixar de ser um simples meio para o cumprimento de uma função ritual, o objeto já não funciona ritualmente, inclusive para o crente, mas sim esteticamente. Ou seja, deixa de ser instrumento de uma finalidade ritual para ser objeto de contemplação. E, ainda que o espectador não seja um fiel católico, a obra se lhe apresenta com o significado religioso inerente à forma ou com a concepção do mundo traduzida pela pia batismal na linguagem plástica correspondente.

3. A escultura asteca *Coatlicue*, que hoje contemplamos no Museu Nacional de Antropologia, nos conduz a uma conclusão semelhante. A *Coatlicue* do museu é e não é a mesma que estava no Grande Templo da antiga Tenochtitlán. Certamente encontramos no monumental bloco de pedra os mesmos atributos que deixam aterrorizados os seus adoradores astecas. Ali estão o colar de corações humanos e mãos cortadas, as cabeças de serpentes com suas bocarras e caninos, as garras de fera.

Em suma, tudo aquilo que demonstrava o seu terrível poder, como deusa da vida e da morte, e que estremecia de horror aos que a contemplavam no Grande Templo. Hoje vemos no museu a mesma estátua, o mesmo bloco de pedra e os mesmos atributos, mas não vemos tudo isso da mesma maneira. Não vemos com terror, mas com admiração. Não vemos a deusa terrível do antigo templo, mas sim a obra de arte instalada na sala do museu. A deusa que encarna o bloco de pedra perdeu seu poder terrível. Não assusta ninguém. Ou seja: embora conserve sua forma, perdeu a função original, intimidante, que cumpria na sociedade asteca. Agora nos limitamos a contemplar o monólito como uma obra de arte pela forma que se deu à pedra, pela mestria com que se combinaram nela os recursos plásticos, os elementos realistas e simbólicos, os atributos humanos e extra-humanos. Mas a *Coatlicue* não só mostra aos espectadores de hoje o domínio com que, ao imprimir certa organização ou estruturação formal, se tratou a matéria, a pedra, mas também com o significado — a concepção mítico-cósmica do povo asteca — que graças a esse domínio e a essa organização se fez também pedra. Foi perdida a função original: a *Coatlicue* já não aterroriza ninguém; mas não se perdeu o significado de seu poder terrível inerente à forma petrificada. Em suma, os atributos da divindade, tal como se apresentam no bloco de pedra, já não cumprem a função que cumpriram no Grande Templo para os astecas. A função que hoje desempenham no Museu de Antropologia para os espectadores que contemplam a monumental escultura, seduzidos por sua forma e por seu significado mítico-religioso que, graças a ela, exprime e simboliza, é a que chamamos estética.

DUAS QUESTÕES ACERCA DA RELAÇÃO ESTÉTICA

Os exemplos anteriores demonstram que hoje podemos entrar em uma relação estética com objetos de épocas, sociedades ou culturas remotas e diferentes, cuja produção não estava guiada por uma finalidade estética. Embora os objetos deste gênero nos exemplos citados pertençam a

épocas que remontam respectivamente a trinta e cinco, nove e cinco séculos, a relação estética propriamente dita, ou a que hoje consagramos como tal, principalmente nos museus, começa no Ocidente faz apenas quatro séculos, e a rigor só se afirma a partir do século passado e culmina no atual. Assim, se hoje contemplamos ou consumimos esteticamente objetos que não foram produzidos com uma finalidade estética, ou para que funcionassem esteticamente, temos aqui uma dissociação de produção e consumo. Ou seja, a obra não é consumida de acordo com o fim e a função que determinaram sua produção e vice-versa: a produção corresponde hoje a um modo de consumo (a contemplação) não procurado com ela. Essa dissociação da unidade original nos obriga a formular duas perguntas modulares para o esclarecimento da natureza da relação estética, a saber:

Primeira: Como pode funcionar esteticamente um objeto produzido sem uma finalidade estética?

Segunda: Como pode produzir-se sem finalidade estética um objeto que, no entanto, funciona esteticamente?

Ao formular-se a primeira pergunta, partimos do reconhecimento do fato de que a relação estética tal como é — ou seja, com a consciência de sua especificidade e autonomia, tanto em sua produção como em seu consumo — não ocorria no passado e, na verdade, só ocorre a partir dos tempos modernos (arte do Renascimento, estética kantiana), embora a autonomia do estético (concebido sobretudo como o belo) em relação ao bom, ao justo e ao útil comece a ser vislumbrada na Antiguidade grega. Trata-se, pois, de determinar como e por que surge e se afirma a relação estética como relação específica e relativamente autônoma do homem com a realidade. A segunda pergunta nos leva a tentar esclarecer se o que hoje nos é apresentado como estético, em objetos que não foram produzidos com uma intenção estética, foi posto neles pela consciência estética ocidental, moderna e contemporânea — o que suporia admitir que a produção de obras como as que analisamos operou-se em plena inconsciência estética — ou se, pelo contrário, é preciso reconhecer a

existência de certa consciência estética, por rudimentar ou difusa que fosse, naqueles que produziram tais obras.

RELAÇÃO COM OBJETOS PRODUZIDOS SEM FINALIDADE ESTÉTICA

Com relação à primeira pergunta, insistimos no fato de que os objetos mencionados — pintura pré-histórica, pia batismal, monólito asteca — funcionam esteticamente para nós, os espectadores de hoje. Ao contemplá-los na gruta, na igreja ou no museu, nossa atenção se desloca de sua função original, extra-estética, para a forma. Mas mesmo assim insistimos que, por ser esta última a forma sensível de uma matéria à qual é inerente — como forma materializada ou matéria formada — um significado (mágico, religioso ou mítico), o efeito estético do objeto não provoca nele uma forma “pura”, mas sim a integração da forma e da matéria, graças à qual a obra significa e se abre a um mundo humano (mágico, religioso ou mítico). Neste sentido, a pintura rupestre, a pia batismal ou a escultura asteca — para seguir com os mesmos exemplos — funcionam hoje, para os espectadores que as contemplam, desligadas de suas funções originais (mágica, religiosa e mítica), mas não isoladas do significado, da concepção do mundo que se encarna nelas. E justamente na medida em que o objeto tem importância por meio de sua forma sensível, ele assume para nós uma nova função não original: justamente a que chamamos de estética. E a cumpre exatamente quando o contemplamos. Com o deslocamento da função original para a forma sensível e significativa, opera-se também um deslocamento do objeto como simples meio ou instrumento ao objeto como fim. A obra já não é mais contemplada como meio ao serviço de um fim exterior a si mesma; ou seja: como instrumento de caça (1), dispositivo ritual (2) ou máquina de terror (3), mas sim como um fim em si. Mas, embora desligada de sua condição instrumental, não o está do significado que palpita em sua forma. Por isso podemos dizer que a pintura rupestre, que já não funciona magicamente, é para nós magia transformada em linha e cor; que a pia batismal,

que ao ser contemplada já não cumpre uma função ritual, é idéia religiosa em bronze; e que a *Coatlícue*, que no museu já não aterroriza, é mito transformado em pedra.

Embora a forma sensível da obra seja o produto de um trabalho criador sobre a matéria, a atenção a essa forma se estende à obra inteira como produto de uma atividade humana criadora; quer dizer, ao que existe nela de arte. A palavra “arte” (em grego, *tekne*) significa originalmente a habilidade para fazer algo bem, para produzi-lo excelentemente. E isso na Antiguidade grega vale tanto para construir cadeiras, vasos ou barcos, como para criar quadros, relevos ou estátuas; tanto para os ofícios e profissões como para as artes em sentido moderno. Trata-se de uma produção que tinha um fim fora de si e não um fim próprio. Durante séculos e séculos a obra artística se viu assim: como algo bem-feito ou feito com “arte”, mas a serviço de um fim exterior do qual dependia, em definitivo, sua avaliação. Não se via, ou pelo menos não era vista primordialmente como *obra de arte*. Ou seja: por sua capacidade de provocar no contemplador uma experiência específica, estética, que dependia sobretudo da criatividade desdobrada nela e testemunhada principalmente por sua forma.

Se considerarmos que as mais autorizadas histórias universais da arte abarcam aproximadamente quarenta séculos, já que se iniciam com as realizações do paleolítico superior, vemos então que a arte — o que hoje chamamos como tal — ocupa apenas uma estreitíssima faixa de tempo. Existiam, por certo, os objetos que hoje chamamos artísticos, mas que durante séculos e séculos não existiram como tais. Sua recuperação como obras de arte tem lugar no século XIX e culmina sobretudo no século XX. Nesse sentido, a arte antiga do México, por exemplo, só entra no universo estético no século XX, e para isso contribui decisivamente — como ressaltou Octavio Paz — a mudança radical que provocam na consciência estética as revoluções artísticas de nosso século e as mudanças profundas que, na visão do passado pré-hispânico, provoca a Revolução Mexicana de 1910. Antes da Conquista, o que existia era uma atividade prática, criadora, que desembocava na produção de certos objetos — como a *Coatlícue* — destinados a apacar a ira de uma divi-

dade terrível ou a manter o homem em harmonia com o Cosmo. Nada mais distante do *toltecatl* (palavra nua que dificilmente se poderia traduzir por “artista”) que a finalidade de provocar uma “experiência estética” ou o desejo de proporcionar com ela certo “prazer”.

A relação estética se constitui propriamente em um processo histórico de autonomização do estético em geral e do artístico em particular, ainda balbuciente na Grécia antiga, já definido na era moderna e consolidado no século XX. Esse processo se caracteriza pelos dois aspectos antes assinalados: a) deslocamento da atenção da função para a forma, do meio ao fim, ou também da função utilitária (no duplo sentido de prática e espiritual) para a função estética; e b) atenção à obra como *obra de arte*, quer dizer, como produto de uma atividade humana prática, criadora, específica.

Esse processo de autonomia do estético e do artístico, que os gregos começaram a seguir na pretensão de fazer uma arte leiga que presta mais culto à beleza do que aos deuses, encontra também na mesma época um Platão, o primeiro crítico de uma arte sem valor utilitário, gratuita e prazerosa. A esta ele contrapõe uma arte que se nutre de valores religiosos e políticos aos quais serve como servem “os hinos aos deuses e os elogios aos heróis” (*A república*, X, 607, a). O processo iniciado, apenas vislumbrado na Grécia clássica, se detém na Idade Média, na sociedade feudal do Ocidente que, por meio de uma escala hierárquica do poder ou organização social em pirâmide, só reconhece no cume o verdadeiro criador: Deus. Só com o desenvolvimento de novas relações de produção capitalistas, e com elas uma nova organização social, na qual uma nova classe dominante, a burguesia, afirma cada vez mais seu poder econômico e político, desenvolve-se também uma ideologia humanista, na qual o homem deixa de ser servo ou vassalo de Deus para se converter em amo ou senhor. Sua riqueza já não é apenas espiritual, mas sim corpórea e sensível. Abandona por isso o ascetismo medieval como uma mutilação da riqueza humana. A criatividade deixa de ser monopólio divino e é atribuída também ao homem. Alberti e Marsilio Ficino, no Renascimento, não só admitem que o homem cria, mas também que sua criação no terreno da arte é comparável e assimilável à divina. O homem

se afirma como ser ativo, construtor não só no plano teórico como no prático. Por essa razão, os ascetas e eremitas medievais cedem lugar aos formadores de Estado, aos políticos, capitães e artistas. Na Idade Média os pintores, escultores e arquitetos não pintam, esculpem ou constroem para que se ouça a sua própria voz; nas suas obras é Deus quem fala aos homens. No Renascimento os artistas assinam seus trabalhos para fazer valer sua personalidade individual, e, ainda que recorram a temas religiosos, é o artista e não Deus quem valoriza a obra. Apesar de receber encomendas da Igreja, já não é um simples artesão a serviço dela. E assim vai se afirmando na consciência estética moderna a idéia de que a arte não é um mero instrumento ou meio, mas sim *arte*; ou seja, uma atividade que consiste não só em fazer bem as coisas, criativamente, mas sim em fazê-las tendo nelas seu próprio objetivo.

Um crucifixo na Idade Média é antes de tudo um objeto de culto, a representação simbólica de Cristo pregado na cruz. Justamente por esse significado, a imagem de Cristo suscita a devoção do crente. Basta-lhe associar esse significado à imagem para ele beijar o crucifixo com devoção. Mas no Renascimento isso não é suficiente: o crucifixo também tem de ser belo. A anedota que conta Arnold Hauser (em sua *História social da literatura e da arte*) acerca de um crente que, no seu leito de morte, nega-se a beijar um crucifixo porque é feio e solicita outro que seja belo, demonstra de modo exemplar a mudança profunda ocorrida durante o Renascimento na concepção do estético e do artístico.

De um ponto de vista social, a autonomização da arte e a afirmação da personalidade individual criadora do artista pressupõem certa divisão social do trabalho e, dentro dela, a atividade artística como profissão à parte das guildas medievais, que ficam reservadas aos trabalhadores manuais ou artesãos nelas agrupados. Justamente para ressaltar a espiritualidade que distingue a arte do trabalho manual, próprio do artesanato, Leonardo da Vinci diz que a "pintura é coisa mental". E, exatamente por ser coisa mental, a pintura se assemelha à ciência e se diferencia do trabalho manual. Em seu divórcio do artesanato e em seu domínio sobre o material ao qual o artesanato está submetido, León Bautista Alberti vê

a dignidade da pintura, que Marsilio Ficino compara igualmente, como criação artística, com a divina.

O movimento ao mesmo tempo artístico e social de independência do artista em relação primeiro à Igreja e depois aos poderosos, reis ou príncipes, topará em seu caminho com os obstáculos interpostos pelas monarquias absolutistas e pela Igreja da Contra-Reforma. Tais obstáculos se tornarão intranponíveis nas colônias americanas submetidas ao domínio da coroa espanhola. No entanto, a independência da arte e do artista irá adquirir nova energia na Europa com o romantismo e particularmente com as mudanças radicais operadas, a partir do impressionismo, nos últimos trinta anos do século XVIII. Mas a libertação do artista da dependência pessoal aos poderosos não acaba com toda a dependência. A menos que se autocondene à solidão ou se veja condenado pela própria sociedade como um "maldito" (e assim a sociedade burguesa condenou Van Gogh, Gauguin, Modigliani, e tantos outros), o artista se vê obrigado a entrar numa nova relação — anônima, impessoal —, na qual sua obra, como mercadoria, é vendida a um comprador cujo rosto não conhece. Embora a produza para que tenha um valor específico, estético, o artista só pode conseguir que alcance seu destino final — seu consumo peculiar: a contemplação e avaliação estéticas — se passar pelo mercado e se submeter às suas leis inexoráveis. Só assim pode circular e chegar a seus consumidores; mas isso exige por sua vez que seu valor próprio, de uso — ou seja, o estético —, se transforme como o de toda mercadoria em valor de troca. Certamente, de uma dependência se cai em outra. Mas, embora mercantilizada e sujeita, portanto, às exigências do mercador que não deixam de influir em gostos e preferências, a obra é vendida como mercadoria, em uma peculiar conjunção e contradição — próprias da sociedade moderna capitalista — do valor de uso (estético) e do valor de troca.

A autonomização relativa da produção estética (relativa, já que não fica abolida plenamente a dependência) provoca mesmo assim uma transformação do consumo do produto, entendido este em seu duplo sentido de obra de arte e mercadoria. A partir do ponto de vista do consumo, a atenção do contemplador moderno (na verdade, nunca houve outro) se desloca, como já vimos, da função extra-estética (direta-

mente utilitária ou a serviço dos deuses, heróis ou poderosos) para a função estética. Para que o objeto funcione esteticamente ele é isolado dos objetos reais que o rodeiam, traça-se uma linha divisória entre o que é e não é estético, e por esse motivo o quadro ganha uma moldura ou a estátua um pedestal. Assim, a contemplação pode concentrar-se no objeto que foi isolado de seu ambiente real. Mas isso não basta: deve ser contemplado no lugar e espaço próprios, destinados especialmente à contemplação. Esse lugar é justamente o museu. O traslado de uma escultura religiosa, por exemplo, do templo onde era objeto de devoção até o museu para transformar-se ali em objeto de contemplação não é um simples traslado físico: significa uma transformação radical na natureza do objeto. Já não se trata daquele que cumpre uma função ritual religiosa, mas sim de um objeto que funciona esteticamente. E, como tal, junto a outros que dividem o mesmo espaço, consagrado exclusivamente à contemplação, está ali no museu como obra de arte.

Portanto, na medida em que se desligam das funções que cumpriram originalmente ou da finalidade com que foram produzidas, as obras artísticas se igualam no cumprimento de uma mesma função: a estética. Resulta, então, que a relação estética com elas não só se autonomiza quanto a outras relações — utilitária, mágica, religiosa etc. — mas também se universaliza. Estende-se a todo objeto que possa cumprir uma função estética, independente de sua função original, da época e do contexto social em que surgiu, da forma sensível com que se apresente ou o significado que encarne nele. As pinturas rupestres de Altamira, as estátuas egípcias, as catedrais medievais, as pirâmides maias, os afrescos renascentistas, as esculturas astecas ou as máscaras africanas, para nos referirmos agora apenas ao setor do universo estético que chamamos de arte, permitem aos espectadores de nosso tempo manter uma relação estética que, por não estar limitada pelas particularidades antes assinaladas, podemos classificar de *universal*.

Essa universalidade nem sempre ocorreu; ou seja, nem sempre foi reconhecida, embora hoje possamos falar, com a maior naturalidade, de história universal da arte. Num passado tão distante, só se admitia a relação estética com os produtos da arte européia ocidental e apenas na

medida em que se submetiam aos cânones clássicos. E, quando se admite a existência artística de objetos de outras sociedades ou culturas, trata-se, em uma primeira fase, de uma universalidade de caminho curto, já que esses produtos só são aceitos esteticamente ao ser considerados com os olhos da estética euroclassicista. E assim os considera, por exemplo, em 1520, um ano antes da queda de Tenochtitlán, o famoso pintor Alberto Durero, ao contemplar algumas das criações astecas trazidas ao imperador Carlos V “lá da nova terra do ouro”. Sua admiração ante aquelas obras de arte o faz dizer: “Eram tão belas que seria um assombro ver algo melhor.” E também: “Nelas encontrei objetos maravilhosamente artísticos.” Poucos anos depois o humanista Pedro Mártir de Anglería exclama, ao contemplar os mesmos objetos: “O que me espanta é a indústria e arte com que a obra supera a matéria.” E acrescenta: “Nunca vi nada que pudesse atrair tanto o olhar dos homens com sua beleza.” Assim, como comenta Miguel León Portilla, tanto Durero quanto Pedro Mártir davam a essas obras “o qualificativo de belas e genuínas obras de arte” pela analogia que encontravam nelas com criações artísticas de tipo ocidental. Certamente essas obras já eram consideradas esteticamente, mas passando pela via particular da arte ocidental. Tratava-se, pois, de uma universalidade limitada, ainda estreita. Só mais tarde, no século XIX e sobretudo no XX, é que uma escultura asteca ou uma máscara africana serão reconhecidas como “obras de arte”, sem ser assimiladas à arte ocidental e em igualdade de direitos estéticos enquanto, como ela, cumprem uma mesma função: a estética. Assim, a universalidade dessa relação é histórica não só em sua origem como também em seu desenvolvimento; quer dizer, depende da incorporação sucessiva de formas diversas de produção artística, incluindo nela um vasto campo da que originalmente não tinha uma finalidade estética.

Portanto, qualquer que seja o tipo de objetos que entram nessa relação, tanto em suas origens quanto em seu desenvolvimento, ela está condicionada por fatores econômicos, sociais e culturais, como o modo de produção material, a divisão social do trabalho, as relações sociais de produção, a estrutura de classe da sociedade, a ideologia dominante etc. Mas, uma vez que a relação estética se afirma modernamente como

modo autônomo e específico de apropriação do mundo pelo homem, tal relação tende a universalizar-se: ou seja, estender-se a objetos que, desligados de suas funções originais e do contexto social ou ideológico em que foram produzidos, podem suscitar por sua forma sensível, por sua estrutura objetiva, certo efeito estético, ainda que não fossem criados com uma finalidade estética. E essa universalidade, alcançada ao preço de não cumprir já as funções para as quais foram concebidos, de isolá-los das condições em que surgiram, fica consagrada quando o objeto entra no grande templo da arte: o museu.

PRODUÇÃO SEM FINALIDADE ESTÉTICA DE OBJETOS QUE FUNCIONAM ESTETICAMENTE

Abordemos agora a segunda pergunta: como puderam ser produzidos sem finalidade estética objetos que, no entanto, funcionam para nós esteticamente? A própria pergunta já traz em si o reconhecimento de dois fatos antes assinalados: primeiro, que certos produtos do trabalho humano (pintura rupestre de Altamira, pia batismal belga, escultura asteca) não foram produzidos para que funcionassem esteticamente; e, segundo, que esses objetos, assim produzidos, funcionam hoje esteticamente. Ninguém se atreveria em nossos dias a negar ambos os fatos. Portanto, seu conhecimento traz em seu bojo — como já expusemos — o seguinte: *a)* a relação estética com tais objetos implica que a atenção do espectador se desloque para a sua forma sensível, desligada da função à qual se adequava originalmente, mas não do significado inseparável dela; *b)* esta consciência da forma é, mesmo assim, consciência da autonomia e especificidade do estético ou do objeto produzido como *obra de arte*; e *c)* esta consciência não surge nem se desenvolve paralelamente com a produção que hoje — não originalmente — se considera estética; a rigor, só se destaca e afirma nos tempos modernos.

Então, a consciência estética assim entendida significa que até sua aparição balbuciente ou, com mais exatidão, até sua afirmação na mo-

lerdade produziu-se esteticamente em plena inconsciência? Ou ainda, voltando a nossos exemplos anteriores: o caçador pré-histórico, o artesão medieval ou o *toltecaltl* asteca produziram o que hoje consideramos artístico sem a menor consciência da forma, ou seja, da necessidade de introduzir na matéria as propriedades que chamamos estéticas? É legítimo estabelecer um corte tão profundo na história da consciência estética entre os períodos anterior e posterior ao Renascimento? Se a história universal da arte inclui uma produção que abarca quarenta séculos, será preciso negar ao longo dessa história o que só se reconhece há quatro séculos (e para alguns só a partir do século passado), a saber: a produção consciente do caráter estético da obra que se produz; ou seja, destinada antes de tudo a ser contemplada?

Propomos como resposta a esse leque de perguntas a seguinte tese: em primeiro lugar, a partir do momento em que se produzem objetos com certa forma, é preciso tomar necessariamente consciência dela, por difusa ou rudimentar que seja, a qual podemos chamar de *consciência estética*; em segundo lugar, esta consciência, mais exatamente da forma, é inseparável do processo prático-material de transformação de uma matéria, de acordo com uma finalidade, no que consiste o trabalho humano.

Voltemos ao nosso primeiro exemplo: o “bisão saltando” da Caverna de Altamira. Nele ocorrem de modo cabal os fatos antes assinalados: trata-se de um objeto produzido não com uma finalidade estética mas sim estritamente vital; para alcançá-la devia cumprir, como instrumento adequado, uma função mágica. No entanto, pela precisão do traço, a perfeição, o realismo e o dinamismo de sua figura, esse instrumento pré-histórico é para nós objeto de uma relação estética. Vale dizer: funciona esteticamente apesar de ter sido concebido, previsto e construído de preferência para que funcionasse de forma mágica. Cabe recordar por esse motivo que, quando as pinturas de Altamira foram casualmente descobertas por uma menina de cinco anos, os “especialistas” da época em arte se recusaram a admitir que, devido à perfeição que as convertia em obras de arte, elas fossem na verdade pinturas pré-históricas.

Assim, para alcançar o grau de perfeição ou experiência criativa que revelam o desenho e a cor do “bisão saltando” foi preciso que o homem

percorresse um longo caminho, calculado pelos antropólogos em uns quinhentos mil anos, no decorrer do qual, enquanto transformava a natureza com seu trabalho, foi transformando a si mesmo. Por sua vez elevou-se a sua consciência da relação entre meios e fins, entre forma e função e, ao mesmo tempo, foram se aperfeiçoando e desenvolvendo seus sentidos como sentidos humanos (“a formação dos cinco sentidos é a obra de toda a história universal anterior”, Marx).

Os antropólogos concordam em afirmar que num primeiro e longuíssimo período (entre os 500 e 100 mil antes de nossa era), a fabricação de instrumentos de trabalho ou utilitários desempenhou um papel decisivo. Sua produção deve ter exigido uma seleção cada vez mais rigorosa e acertada dos materiais, um emprego de técnicas cada vez mais eficazes e uma busca de formas cada vez mais adequadas à função que o útil devia cumprir. Forçosamente ocorreu uma certa consciência da relação forma-função; ou seja, de que uma forma era mais adequada do que outras para o cumprimento de determinada função. Igualmente é impossível não crer que foi preciso ter certa compreensão de que determinado trabalho respondia com mais eficácia do que outros ao objetivo em vista e que conduzia a um resultado, a um produto melhor. Em consequência, os materiais, as técnicas, os trabalhos e os produtos podiam ser hierarquizados de acordo com sua eficácia no cumprimento do objetivo, sendo esta eficácia medida pela adequação da forma à função.

É difícil não admitir — sempre instalados no terreno da hipótese, mas contando a favor dela com as luzes que lançam com seus estudos antropólogos do quilate de Leroi-Gourhan — que o produtor pré-histórico do paleolítico médio e superior (entre os 300 mil e 10 mil anos antes da nossa era) foi tomando certa consciência da “boa forma” e, unida a ela, a do “bom trabalho”. E que essa consciência do “trabalho bem-feito”, graças ao qual se alcançava a “boa forma”, tinha por sua vez de adquirir consciência da própria capacidade de produzir o objeto útil dotado dessa forma. Por fim, é preciso supor também que a consciência da “boa forma” e do “trabalho bem-feito”, assim como da capacidade própria para realizá-lo, tinha de ser acompanhada de certo prazer ou satisfação depois da execução.

Assim, no decurso das centenas de milhares de anos que constituem o paleolítico inferior e médio, vão se afirmando no trabalho — como processo entre o homem e a natureza aquilo que “a atividade do homem consegue transformar, valendo-se do instrumento correspondente, o objeto sobre o qual versa o trabalho em combinação com o objetivo pretendido” (Marx) — os seguintes aspectos:

1. Preexistência ideal do produto e de sua forma na consciência do produtor, o que implicava também certa consciência da relação forma-função, da bondade da forma e do trabalho bem-feito, assim como da capacidade própria para materializar o idealizado mediante esse trabalho.
2. Domínio cada vez maior do homem sobre a matéria graças ao seu conhecimento cada vez mais rico e extenso dos materiais; à fabricação de instrumentos cada vez mais finos e adequados para dominar esses materiais; e ao emprego de procedimentos e técnicas cada vez mais perfeitos.
3. Eficácia cada vez maior do útil para cumprir sua função, o que implicava a conquista de uma forma cada vez mais perfeita.
4. Prazer vinculado, depois da execução, para a consciência do “bom trabalho” realizado e da capacidade própria para executá-lo.

Estes aspectos fundamentais constituem a condição necessária para que surja e se desenvolva um novo comportamento humano que, sem deixar de reconhecer seu caráter utilitário, classificamos de estético. Tal é o comportamento que encontramos objetivado nas profundezas das cavernas de Lascaux (França) e Altamira (Espanha) no período magdalenense do paleolítico superior, entre 17 e 10 mil anos antes de nossa era. Mas já a partir do paleolítico médio (100 a 40 mil anos antes de nossa era) foram se delineando e potencializando contornos desse novo comportamento. Durante esses longos milênios, a função prático-utilitária foi sempre dominante. Contudo, no decorrer desse tempo, já se encontram formas tão delicadas e perfeitas que não poderiam explicar-se exclusivamente pelas exigências de uma função utilitária estritamente vital.

Assim acontece com alguns entalhes de sílex do final do achelense (paleolítico inferior), cujas formas são tão perfeitas que um dos antropólogos mais eminentes de nossa época (Leroi-Gourhan) chega a afirmar — movido por sua admiração perante elas — que “já estamos em presença da estética funcional, ou seja, a busca das formas mais belas e eficazes na fabricação dos utensílios”. Sem chegar tão longe como esse antropólogo, ao atribuir ao entalhador pré-histórico a busca da beleza na própria eficácia, podemos sim reconhecer que nesses entalhes de sílex a forma reclamada por sua função foi exercida e que, procurada ou não, o trabalho do produtor foi conduzido a certa “gratuidade” ou excedente em relação ao estritamente utilitário. Gratuitade ou excedente que se expõem igualmente nas manchas de cor, estrias etc., de certos utensílios, não exigidas para seu uso ou bom funcionamento e que, ao extrapolar ou exceder sua função, se tornam decorativas ou assumem uma nova função: mágica.

Com essa liberação ou autonomia em relação à função prático-vital, abre-se a possibilidade de um novo espaço — ao qual chamamos de estético —, tanto em sentido objetivo (produção de um objeto dotado de uma forma que supera, em maior ou menor grau, a exigida pela função utilitária, e a que chamaremos por isso de “forma excedente”), como subjetivo: consciência, ainda em maior ou menor grau, dessa forma excedente. E isso foi produzido ao se elevar e aperfeiçoarem os aspectos que já assinalamos, a saber: a) domínio cada vez maior sobre a matéria; b) conquista de uma forma funcional cada vez mais perfeita até chegar à forma que extrapola essa funcionalidade ou forma excedente; e c) consciência da “bondade” da forma que excede a sua função.

Trata-se de um longo processo pré-histórico contado em vários milênios, no qual não cabe fixar fronteiras exatas e no decorrer do qual, embora o novo devesse se perder e recuperar-se milhares de vezes, foi se passando de uma forma cada vez mais perfeita (ou seja, mais adequada a sua função prático-utilitária) a outra já tão perfeita que, sem sacrificar a eficácia, excedia sua função estritamente vital ao introduzir no objeto propriedades ou motivos não justificados por uma incumbência utilitária.

É difícil acreditar que o homem pré-histórico não tivesse certa cons-

ciência de que, ao introduzir elementos formais excedentes, estava extrapolando o limite prático-utilitário mais além do qual se abria um novo espaço: justamente o que chamamos de estético. Mesmo assim, ao se produzirem — não por puro acaso — certos elementos formais que excediam as exigências funcionais, tinha que haver também certa consciência da capacidade própria para criá-los.

Portanto, esse novo comportamento que surge, com suas perdas e recuperação, na longa busca do estritamente utilitário e que nessa busca é extrapolado, não significa que possa dar-se algo totalmente alheio — como seria a beleza — à mentalidade mágico-humanitária do homem pré-histórico. A dissociação em forma e função, ou a redução da primeira a uma função estética, não pode ser atribuída de modo algum ao entalhador de sílex ou ao “pintor” de Altamira. Embora mantenhamos hoje com esses objetos uma relação ou atitude contemplativa, semelhante à que mantemos com uma escultura de Rodin ou um quadro de Tamayo, não temos o direito de atribuir a mesma relação ou atitude ao homem pré-histórico. Já vimos que a contemplação — elemento fundamental dessa relação ou atitude — ficava descartada com relação às pinturas rupestres de Altamira. E quando era necessária — no caso do entalhe de sílex — nunca perdia o seu caráter instrumental: de meio indispensável para poder entalhar o objeto. O que nunca se descarta é, certamente, sua funcionalidade, sua condição de meio ou instrumento, embora se exceda até certo grau essa funcionalidade. O que de fato encontramos, na medida exata em que se produz essa extrapolação ou gratuidade ao aperfeiçoar-se a forma original, é uma mudança de símbolo da função. O que foi conquistado — a capacidade de produzir formas cada vez mais perfeitas — serve agora não para cumprir uma função prático-utilitária, mas simbólica. Ao se pintar homens e animais nas cavernas, procura-se a forma adequada a uma função mágica. Fica para trás o valor utilitário em sentido estritamente vital, mas na verdade adquire uma nova utilidade ao colocar-se a serviço da magia. O produto do trabalho, ao colocar na obra a capacidade de transformar a matéria, continua sendo um instrumento que permite — graças a sua forma — atuar sobre o real. É o que revelam, como encarnação de uma concepção mágica do mundo, as pinturas de Lascaux e Altamira. Todo o

poder criativo dos pintores-caçadores do paleolítico superior, no qual culmina o conquistado ao longo de milhares de anos de trabalho — e entre suas mais altas conquistas está sua capacidade de imprimir ao material uma forma “excedente” —, se coloca simbólica e magicamente a serviço da finalidade prática de caçar animais selvagens. Desse modo a magia, ao servir assim à arte, transforma-se num impulso decisivo para que floresçam as formas que hoje admiramos — como obras de arte — em Altamira e Lascaux. Se o próprio ato de pintar incide no real, é justamente pelo que existe de bom trabalho, de trabalho criador (artístico para nós); mas, por sua vez, se este tem uma dimensão criadora (ou artística) é graças ao impulso que recebe da magia. Por sua vez, o produto cumpre essa função simbólica quando adquire uma “forma boa” (ou “forma excedente”) como resultado do “bom trabalho”. Em outras palavras, a eficácia prática procurada pelo caçador-“pintor” depende da perfeição da forma, do traço realista da figura, da harmonia da cor etc. Em suma, da excelente reprodução do real, porque só assim pode influir no real em si.

Já não se trata somente da forma, que num processo crescente de “bom trabalho” acaba por exceder, em maior ou menor grau, sua função prático-utilitária; mas sim do efeito prático: atuar sobre o real graças ao valor simbólico, mágico, que adquire o objeto produzido. Mas a procura da forma que garanta esse valor e esse efeito tem de ser acompanhada: a) de certa consciência da forma que é preciso dar ao objeto para que possa provocar tal efeito; b) da consciência do “bom trabalho”, indispensável para dotar a matéria dessa forma; e c) da consciência da capacidade própria para produzir a forma adequada e desenvolver o trabalho necessário.

Assim, embora o objeto não tenha sido elaborado para cumprir a função estética ou suscitar o efeito estético que hoje produz em nós quando o contemplamos — já que toda arte pré-histórica é utilitária —, isso não significa que se tenha produzido em plena inconsciência estética. Pelo contrário, como tentamos demonstrar, a produção de um objeto utilitário-mágico exigia certa consciência, por elementar que fosse, da excelência ou gratuidade da forma relativa ao estritamente vital, pois só assim podia servir à magia. Sem essa tríplice consciência — da forma,

do trabalho e do produto — do que hoje chamamos estética, seria inconcebível a esplêndida floração pictórica de Altamira e Lascaux, assim como o alto grau de criatividade alcançado pelos “artistas” paleolíticos em seu paciente trabalho para dar forma aos materiais que utilizavam.

E com isso damos por encerrado o exame da segunda pergunta colocada, a saber: como pode ser produzido sem finalidade estética um material que funciona esteticamente? Podemos resumir nossa resposta nos seguintes termos: a produção sem finalidade estética (ou seja, sem uma intenção estética exclusiva ou dominante), longe de excluir, pressupõe certa consciência da forma excedente, do trabalho necessário para alcançá-la e da capacidade para realizá-lo. Em suma, pressupõe certo grau de consciência estética, embora esta só se manifeste verdadeiramente como tal muitos séculos depois; quer dizer, com sua especificidade e autonomia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As conclusões a que chegamos ao examinar o primeiro dos três exemplos (o “bisão saltando” de Altamira), e em torno do qual giraram nossas reflexões anteriores, podem ser estendidas aos dois exemplos restantes. No caso da pia batismal do século XII, trata-se de um objeto concebido e construído com uma finalidade religiosa, à qual o artesão servia melhor quanto melhor estivesse feito. Quer dizer, quanto mais domínio do material e mais criatividade obtivesse com seu trabalho. É difícil crer que este pudesse ser levado a cabo sem certa consciência de sua dimensão criadora, pois só ela podia permitir um cumprimento tão perfeito de uma finalidade religiosa. E o mesmo podemos concluir em relação à escultura asteca, a *Coatlicue*. O objetivo que buscava — provocar um efeito assustador ante a onipotência da divindade terrível — não era certamente estético. Mas esse fim só podia ser alcançado se houvesse consciência de que os materiais tinham de ser trabalhados até ganhar a forma adequada; ou seja, a forma que permitiria ao objeto construído produzir o efeito mítico-religioso procurado. Uma vez mais: essa cons-

ciência da forma, do trabalho necessário para alcançá-la e da própria capacidade para realizá-lo, já entranhava a consciência da criatividade, por elementar e difusa que fosse, que hoje classificamos de estética.

Em suma, a relação estética surge e se desenvolve no seio da atividade prático-utilitária, no processo de produção de objetos que satisfazem necessidades vitais. Contudo, esse processo conduz a certa gratuidade ou autonomia relativas, no que se refere ao objeto como tema, já que nem o produtor se propôs criar objetos que funcionem esteticamente, nem os consumidores vêem esses produtos como portadores de valores estéticos ou com uma função exclusivamente estética.

Só em um processo histórico que já pode ser notado na Antiguidade grega, que se afirma propriamente no Renascimento e culmina em nossa época, procura-se produzir objetos que funcionem esteticamente de um modo exclusivo ou dominante; quer dizer, como obras de arte. Nas revoluções artísticas de nosso século procura-se isolar o estético de todo serviço e dar-lhe uma autonomia absoluta. E a isso se aspira não só desligando a forma de toda função extra-estética como também de todo significado e conteúdo. E essa aspiração à perda de todo significado se expressa categoricamente na conhecida definição do pintor contemporâneo Maurice Denis: “Um quadro — mais que um cavalo, uma mulher nua ou qualquer outro tema — é essencialmente uma superfície plana coberta de cores organizadas em certa ordem.”

Mas se trata de uma aspiração impossível de cumprir, pois, como já assinalamos, a forma sensível tem sempre um significado inerente. Não existe, pois, uma relação estética “pura”, incontaminada; o estético é sempre “impuro”, ou seja, acha-se contaminado por certa significação e vinculado por isso — esteticamente — ao não-estético. Assim achamos na pintura pré-histórica, na pia batismal ou na escultura asteca (para continuar com nossos exemplos) o não-estético, ou seja, a magia, a religião, o mito, respectivamente. Como observamos nesses casos, a relação estética não exige a dissociação de forma e significado — embora assim acredite Maurice Denis e, em geral, o formalismo contemporâneo — para que tal relação ocorra exatamente como tal. Claro que, como testemunham as obras citadas, as criações de outras épocas, sociedades ou culturas entram

no universo estético dissociadas de sua função original, prática ou espiritual. Mas a conexão perdida não pode ser restaurada, já que, na relação estética contemporânea, a pintura pré-histórica, a pia batismal medieval ou a escultura asteca deixam de funcionar mágica, religiosa ou miticamente. Só assim, com essa dissociação, se afirma a relação estética que se consagra de modo autônomo a partir do Renascimento, com produtos criados especialmente para ser contemplados; mais exatamente, para que funcionem, antes de tudo, esteticamente.

Portanto, isso não significa que em outros campos — fora ou mais além da arte — não possa ocorrer essa conexão de forma e função que em outros tempos, outras sociedades e culturas constituiu o próprio fundamento do estético. Vemos aí como esta nossa época, na qual a arte leva até as últimas consequências o processo de autonomização do estético que extrai do Renascimento, é também a época em que se restabelece a unidade de forma e função, entendida esta em seu sentido prático-utilitário. Isso aparece com toda clareza nas tentativas de tipo diverso encaminhadas para articular a arte e a vida cotidiana, o estético e o técnico, assim como o estético e a indústria. Longe de desligar forma e função, e de considerar estético o que perdeu sua função original, a relação estética se enraíza em sua própria unidade. Com isso, o campo dos objetos, atos ou processos com os quais cabe entabular uma relação estética, se estende consideravelmente.

Mas, na verdade, trate-se de objetos que funcionam ou não esteticamente, de objetos que cumprem antes de tudo uma função estética, ou de objetos em que esta não pode ser desligada de uma função prático-utilitária, só poderemos falar exatamente de relação estética se nela, e na contemplação correspondente, se atende a uma forma sensível à qual é inerente um certo significado.

1) O objeto

Até agora consideramos a relação estética como uma forma específica do comportamento humano, que surge e se desenvolve em determinadas condições históricas e sociais até alcançar uma autonomia relativa nos tempos modernos. Neste capítulo a examinaremos como relação entre um sujeito individual (espectador, ouvinte, leitor) e um objeto concreto, singular (paisagem natural, produto artesanal, artefato técnico ou industrial, artigo usual ou obra de arte). Iremos nos referir, portanto, à experiência vivida por um sujeito em determinado momento e ao objeto que é seu correlato necessário. Tal é a experiência ou relação em que se encontra o espectador que contempla o *Auto-retrato* de Ticiano em uma sala do Museu do Prado de Madri ou a do ouvinte que escuta a sinfonia *Júpiter* de Mozart no Palácio de Belas-Artes do México.

SUJEITO E OBJETO NA SITUAÇÃO ESTÉTICA

Os dois termos dessa relação concreta, singular, constituem uma totalidade ou estrutura peculiar que chamaremos *situação estética*. Como em toda estrutura, seus elementos, assim como a totalidade de que fazem parte, só existem em sua unidade e dependência mútuas. Nela, e durante ela, um sujeito e um objeto determinados se comportam esteticamente. Mas, se um ou outro só se comportam assim como elementos de uma relação (com o todo e entre si) — quer dizer, em uma determinada

não pode perceber diretamente todas as propriedades ou elementos físicos do objeto; mas sim aqueles que percebe de imediato com seus órgãos sensoriais ou indiretamente, com os instrumentos que lhe permitem prolongar sua capacidade sensorial. A percepção requer, pois, a presença sensível do objeto e a correspondente capacidade sensorial do sujeito. *Imediata*: a relação perceptiva é imediata ou direta (em um sentido diferente do empregado antes) à medida que o sensível é captado sem necessidade de recorrer a pontes, mediações ou estágios intermediários (como são os argumentos ou arrazoados).

2. A percepção não se reduz a uma atividade sensorial, mas constitui uma experiência psíquica mais complexa. Não pode haver percepção sem esse elemento sensorial, mas este não existe isoladamente, e sim — como destacou a teoria da *Gestalt* — fazendo parte de uma totalidade ou estrutura global. (A isso equivale exatamente o termo *Gestalt*, em alemão, que costuma ser traduzido nas acepções de estrutura, configuração, forma de partes integradas ou totalidade de coesão que não se reduz à soma das partes que a integram.) No processo perceptivo, como processo unitário e global, são reconhecidos objetos, desencadeiam-se recordações de vivências passadas, elaboram-se imagens e se despertam certas reações afetivas. Perceber é, pois, um processo complexo no qual não só se percebe sensivelmente, como também, por sua vez, se recorda, se imagina, se sente e também se pensa. (“Todo ato de perceber é ao mesmo tempo pensar”, diz Rudolf Arnhem, um dos psicólogos contemporâneos que aplicaram com melhores resultados os princípios da *Gestalt* à arte.) E toda essa variedade de componentes perceptivos ocorre na unidade indissolúvel de uma estrutura global que não permite ser reduzida a um deles — a sensação —, por importante que seja seu papel nesse processo unitário e global. Portanto, embora a percepção — como relação sensorial, direta e imediata — requiera forçosamente a intervenção dos sentidos para captar um objeto concreto, sensível, singular, ela dá mais do que oferecem os dados sensíveis. Assim, por exemplo, posso perceber o lado oposto de uma porta, mesmo que não o veja, ao mobilizar para ele um saber prévio ou a imaginação empírica; experimento um sentimento de pra-

zer ao perceber uma rua escura, à qual associo certas circunstâncias pessoais felizes, embora a escuridão da rua que vejo não seja em si prazerosa; percebo as nuvens que redemoinham e escurecem no horizonte como prenúncio de uma chuva iminente, mesmo que esse significado não esteja inscrito forçosamente no sensível. Em suma, sendo como é uma relação sensorial, a percepção contém *mais* do que os dados sensíveis que nossos sentidos captam.

3. O sujeito que percebe um objeto é sempre um indivíduo concreto, e perceber é mesmo assim um ato individual, determinado em grande parte por experiências da vida pessoal. Mas, como o indivíduo é um ser social (Marx), tanto em sua atividade teórica ou consciente quanto em sua atividade prática, material, perceber é por sua vez um ato individual e social. Percebe-se dentro de um contexto social, cultural, que impõe à percepção individual certos hábitos, estruturas ou esquemas perceptivos, que determinam o modo como o sujeito organiza os dados que seus sentidos lhe proporcionam. Esses determinantes da percepção individual variam historicamente de uma sociedade a outra, de acordo com a cultura, concepção do mundo ou ideologia dominantes. Justamente por seu caráter histórico e social, esses determinantes não são formas *a priori* de uma sensoriedade humana em geral. E não só se alteram os modos de organizar o material sensível, conforme os hábitos, estruturas ou esquemas perceptivos; no curso da milenar e complexa atividade prática, com a qual o homem transforma a natureza e transforma a si mesmo, mudam também os sentidos, não obstante a invariabilidade de seu fundamento natural, biológico. Por isso Marx pôde dizer que “a formação dos cinco sentidos é a obra de toda a história universal anterior” (*Manuscritos de 1844*). Em suma, a percepção como processo global, unitário, no qual encontram seu lugar como partes inseparáveis do todo os dados sensíveis, recordações, idéias, imagens ou sentimentos, é um processo individual, mas sempre impregnado de certa qualidade social. Trata-se de um processo vivido por um indivíduo concreto, mas condicionado pela sociedade em que vive; ou seja, na que percebe, recorda, imagina, pensa e sente.

4. A percepção é seletiva, já que não se encarrega de todos os dados que os sentidos proporcionam. Isso se deduz de seu caráter global: nem todos os dados sensíveis são percebidos, só aqueles que são essenciais para identificar um objeto como tal. Esses dados essenciais, e não qualquer traço ou detalhe, constituem “os dados primários da percepção” (R. Arnheim, *Arte e percepção visual*). Mas a essencialidade desses componentes depende, mesmo assim, da relação do homem com o mundo, com as coisas, na qual a percepção se insere como um elemento necessário dessa relação. Isso explica que, em um mesmo objeto, variem os componentes essenciais que se percebem, de acordo com a necessidade ou finalidade à qual serve a percepção. Vejamos, por exemplo, a percepção de uma árvore em três relações humanas distintas. Na relação teórico-cognoscitiva, nos aproximamos dela com a intenção de conhecê-la e, portanto, a observação se concentra naqueles aspectos que permitem classificá-la ou verificar uma explicação, excluindo os detalhes que não contribuem para ela. Na relação prática, o lenhador de um exemplo anterior vê a árvore como um objeto de sua ação. Os aspectos essenciais que percebe são aqueles que convêm para obter o resultado da ação projetada. O lenhador certamente não deixa de contemplar a árvore, mas só fixa seu olhar pelo tempo necessário nos pontos do córtex onde vai desferir as machadadas correspondentes. A não ser esses pontos que têm relação direta com o seu trabalho, os detalhes da árvore lhe são indiferentes. Finalmente, na relação prático-utilitária da vida cotidiana, a percepção se detém sobretudo nos aspectos que permitem reconhecê-la e utilizá-la.

A percepção é, pois, um processo seletivo em virtude do qual uns dados sensíveis — os essenciais — ocupam o primeiro plano, enquanto os restantes permanecem em segundo plano ou simplesmente se prescinde deles. Em consequência, como processo global, a percepção é mais rica ou contém mais do que os sentidos oferecem; mas, por outro lado, ao selecionar os dados sensíveis, é mais pobre sensorialmente, já que não transporta toda a riqueza concreto-sensível do objeto. Portanto, sem essa função seletiva, não haveria propriamente percepção sensível, mas sim um caos ou conglomerado disforme de sensações.

5. Os hábitos, estruturas ou esquemas perceptivos com os quais, numa determinada sociedade, se organizam os dados sensíveis tendem a converter-se em normas ou regras rotineiras que enfraquecem a capacidade de enriquecer os dados sensíveis com novos significados. A percepção na vida cotidiana tende a repetir-se em esquemas invariáveis e, portanto, a automatizar-se. Os objetos percebidos e o próprio ato de percebê-los perdem seu frescor e espontaneidade, sua novidade e riqueza, e acabam por reduzir-se aos aspectos indispensáveis que permitem reconhecê-los e usá-los, com a mínima intervenção da consciência. A percepção se torna automática. Esta tendência da percepção ordinária foi veementemente assinalada pelos formalistas russos e especialmente por Sklovsky: “Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que, como as ações chegam a ser habituais, acabam se tornando automáticas” (*A arte como procedimento*). Assim, em virtude dessa tendência à automatização, o objeto na percepção comum fica reduzido a seus aspectos sensíveis mínimos e seus componentes significativos mais pobres.

6. A percepção, com os cinco aspectos que acabamos de expor, apresenta-se como um elemento indispensável do comportamento do homem em sua relação com o mundo, qualquer que seja seu caráter e suas modalidades. É indispensável na relação teórico-cognoscitiva ao investigar determinado fenômeno; o cientista tem que percebê-lo ou observá-lo para poder compreendê-lo ou elevar-se a um nível mais profundo e abstrato da compreensão. E quando seus sentidos são insuficientes, recorre à mediação de instrumentos ou aparelhos (microscópios, telescópios, telas eletrônicas etc.) que permitem prolongar a observação mais além dos limites com que esbarra a percepção comum. Também é indispensável perceber na relação prático-produtiva, como vimos no exemplo do lenhador que a golpes de machado transforma a árvore em achas de lenha. E, finalmente, é vital em qualquer tarefa cotidiana, não obstante sua tendência a automatizar-se, para mover-se entre os objetos que nos rodeiam, reconhecê-los e fazer uso apropriado deles.

A PERCEÇÃO ESTÉTICA

Considerando os seis aspectos essenciais que acabamos de assinalar, podemos especificar os que a percepção estética compartilha com a percepção comum e os que, dada sua especialidade, a diferenciam desta. Vejamos.

1. A percepção estética, em primeiro lugar, comporta o caráter concreto, sensível, singular e imediato de toda percepção. É a relação com um objeto que se faz presente ao sujeito de forma direta e imediata através de seus sentidos: a visão e a audição, que são os sentidos propriamente estéticos, ou ambos de uma vez. É duvidoso que, tratando-se de outros sentidos — como o paladar, o tato ou o olfato —, possa falar-se também de sentidos estéticos.

Se um sujeito individual não percebe sensorialmente um objeto, não pode ocorrer uma relação estética. Quer se trate de uma flor, um colibri, uma obra de arte, um artefato técnico, ou um objeto industrial ou utilitário, a relação estética com qualquer um deles só ocorre se eles se elevam diante de nós com sua presença sensível, presença que só se torna efetiva na percepção. Tão importante e indispensável é o sensível na relação estética, que a ciência (a estética), que estuda essa relação, assim como seu objeto, ao nascer — com Baumgarten — recorre ao termo grego (*aisthesis*), que originalmente significa sensação. E daí as reservas que sentimos ao aplicar o termo “estético” ao nosso comportamento relativo à idéia ou conceito que não têm uma encarnação sensível.

2. Na percepção estética, como na comum, vemos-nos ante uma atividade complexa, unitária, que não se detém na captação da aparência sensível do objeto. Tal como a percepção comum, põe em jogo idéias, recordações, sentimentos, imagens, todos eles determinados por experiências vividas, pessoais; mas também se fazem presentes concepções, valores que derivam da bagagem cultural de que se dispõe e do ideológico-estético em particular. A contemplação do templo maia-tolteca dos Guerreiros, em Chichén Itzá, com sua escultura de um Chac Mol à entrada, não se reduz ao momento sensível, mas vem

carregado dos elementos significativos próprios da arte, ao mesmo tempo religiosa e profana, de um povo que tenta um congraçamento com seus deuses e enaltecer seus chefes. Portanto, tudo que captamos no templo é captado nele como um todo; razão pela qual seu significado se apresenta nessa totalidade como imanente ao sensível. Por isso dissemos antes que a escultura asteca *Coatlícue* é mito, mas mito petrificado. O significado mítico aqui não está fora do sensível, como acontece na percepção comum, mas inscrita no próprio sensível. Não está em forma abstrata, como idéia, mas como mito transmutado em pedra; só existe em sua “forma pétrea”.

3. No que se refere ao aspecto da percepção comum que destaca a unidade do individual e do social na atividade perceptiva, essa unidade se mantém mesmo que nela seja reforçado o papel da experiência própria, pessoal. Isso não exclui — como pretende uma concepção individualista da percepção — a importância do elemento social nela. E esse elemento se faz presente não só porque é percebido a partir de um contexto social que, até certo ponto, contribui para limitar ou enriquecer as possibilidades de perceber, mas também porque é percebido, como na percepção comum, com certos esquemas perceptivos impostos ao indivíduo, mesmo que tais esquemas sejam de natureza diferente dos que dominam na percepção comum. Desde Paolo Uccello no Renascimento, por exemplo, a pintura se submeteu a uma convenção, a perspectiva, que em outras épocas e outros países foi ignorada. Essa concepção do espaço se converteu em um elemento essencial do esquema perceptivo durante séculos até ser abandonado, no século XIX, com Cézanne. Em todo esse tempo, não se podia perceber esteticamente o que não se ajustava a esse esquema. A perspectiva supõe um centro privilegiado na visão do conjunto que corresponde ao lugar privilegiado que o homem ocupa na concepção renascentista (humanista) do mundo. Por isso, quando se abandona essa visão — como acontece já no barroco e especialmente na arte contemporânea —, o espectador de um quadro cubista que está formado no esquema perceptivo, renascentista, não pode perceber esteticamente o que nele se encontra descentrado. Com seu olho já habi-

tuado a ver o quadro como uma representação do real, garantida pela perspectiva, o espectador se pergunta desconcertado, ao não abandonar esse esquema perceptivo: o que o quadro representa? Esta pergunta põe a nu a limitação estética imposta ao aferrar-se a esse esquema. Assim, o que termina a ruptura levada a cabo no início do século por Cézanne, Braque e Picasso, ou seja, a descentralização ou deslocamento do esquema perceptivo que tem por eixo a perspectiva, e que exige portanto uma nova percepção estética, extrapola a esfera puramente individual, já que como no caso do esquema da perspectiva renascentista, o novo tem raízes sociais, culturais e ideológicas. Uma nova concepção do espaço sempre faz parte de uma nova concepção do homem e do mundo, em determinadas condições históricas e sociais.

4, 5 e 6. A função seletiva própria de toda percepção que, na comum, é exercida de acordo com a finalidade ou função a que serve, e que é portanto instrumental, perde este caráter na percepção estética. Certamente, como já assinalamos, tanto no caso do cientista que entra em uma relação teórico-cognoscitiva com os objetos que estuda, como no do trabalhador — o lenhador de nosso exemplo — que por meio do seu trabalho transforma determinado material e, finalmente, em nosso comportamento cotidiano com as coisas usuais que nos rodeiam, a percepção é antes de tudo um meio a serviço de um fim. Um fenômeno é observado para que seja conhecido; fixamos o olhar numa parte da árvore para atuar sobre ela e olhamos um objeto de nossa vida cotidiana para reconhecê-lo e usá-lo. A imagem sensível do objeto é esboçada, pois, de acordo com uma exigência instrumental e nessa imagem destaca-se o que satisfaz essa exigência. Isso explica, mesmo assim, que a percepção não se apresente sempre com a mesma intensidade e que inclusive pudesse desvanecer-se ao longo da relação do sujeito com o objeto. Quando se tenta conhecê-lo, é abandonada uma vez tenha cumprido sua função de mediadora; passa então a certas operações teóricas que têm lugar sem necessidade da presença sensível dos objetos ou fenômenos correspondentes. Na relação prático-produtiva, seguindo com o exemplo do lenhador, a percepção da parte do objeto no qual há de concentrar-se a ação, e na qual será utilizado

o instrumento necessário, perde sua intensidade e importância — ainda que não desapareça — para ceder seu lugar à própria ação. E, no comportamento cotidiano com as coisas que nos rodeiam e que utilizamos, a redução dos dados sensíveis é tão grande — dada a automatização perceptiva — que quase desaparecem. Ou, como diz Sklovsky: “Quem vive no litoral acostuma-se tanto com o murmúrio das ondas que nem sequer as ouve.”

Em todos esses casos, a percepção se acha determinada pelo fim correspondente e, por isso, embora necessária como meio, não ocupa, ao longo da relação correspondente, um lugar essencial ou central. Certamente também pode ser percebida assim, ou seja, com uma função instrumental, um objeto estético; mas nesse caso a relação sujeito-objeto não chegará a constituir uma situação estética, já que o sujeito não percebe esteticamente e o objeto estético não é percebido como tal. Assim acontece, por exemplo, quando um estudioso da história espanhola se detém, no Museu do Prado, diante de um quadro de Velázquez, *A rendição de Breda* (conhecido popularmente como *O quadro das lanças*), e fixa o seu olhar nas figuras dos generais que se encontram ali (Spinola, o vencedor, e Justino de Nassau, o vencido), e se concentra na pintura para determinar se o acontecimento representado pelo pintor corresponde à verdade histórica. Aqui, perceber é reconhecer: o rosto dos generais, seu orgulho, o séquito que os acompanha, o campo de batalha ao fundo. Não se percebe a escala cromática, o contraste entre os tons cálidos e frios, a ordenação das linhas horizontais e verticais, a violação da perspectiva na paisagem ao fundo, e tudo isso para encarnar sensivelmente o significado, a idéia de que a verdadeira vitória não é militar, mas sim humana; que não consiste em humilhar o vencido, mas em reconhecer — ou honrar — sua humanidade, porque ao fazê-lo o vencedor se reconhece como ser humano e honra a si mesmo. Perceber esteticamente o quadro é, portanto, não fazer do ato perceptivo um meio ou instrumento, mas um fim. É estar preso ao sensível por todo tempo que dura esse ato; ou mais exatamente de um emaranhado de linhas, cores e contrastes no

qual se lê um significado. Por isso a atividade do sujeito na situação estética é essencialmente perceptiva.

INTERESSE E DESINTERESSE NA SITUAÇÃO ESTÉTICA

A idéia de que a percepção estética não se subordina a um fim exterior indica que não se norteia por um interesse particular. Em sua *Crítica do juízo*, Kant, levando em conta o interesse sensível, utilitário, assim como o interesse moral, de natureza espiritual, sustentou que o sentimento estético é totalmente desprovido de interesse. Ainda que Kant entenda por desinteresse, em um caso, a liberação de todo o desejo e, em outro, a insubmissão a um fim exterior, inclusive o moral, por elevado que seja; a tese kantiana tem de ser reconsiderada para que possa admitir-se que o interesse, ou certo interesse, tem um lugar próprio na situação estética. Abordemos esta questão a partir de vários exemplos.

Ao se contemplar uma paisagem natural, exclui-se certamente toda consideração dos benefícios constantes e sonantes que esse fragmento de natureza pudesse produzir como objeto de uma inversão turística. Quer dizer, todo o interesse econômico e material é descartado. De maneira análoga, o quadro de Velázquez, *A rendição de Breda*, não é contemplado esteticamente, como vimos, movido por um interesse cognoscitivo para aprender ou comprovar uma verdade histórica. Tampouco é válida essa contemplação se o professor de filosofia se aproxima do quadro de Rafael, *A escola de Atenas*, para mostrar a seus alunos, com as duas figuras que ocupam o primeiro plano, a oposição entre as duas doutrinas filosóficas da Antiguidade grega: o idealismo de Platão e o realismo de Aristóteles. Com relação aos três objetos assinalados, a contemplação não pode ocorrer se o interesse (prático, material, no primeiro exemplo, ou teórico, nos demais) guia a percepção. O interesse perturba, serve de mediador ou anula a percepção estética, já que esta se transformou em simples meio de um fim exterior (inverter, conhecer ou

ensinar). A percepção assim moldada se reduz à função instrumental exigida exatamente por sua subordinação a um fim exterior. Neste sentido, a contemplação estética requer destacar tal interesse particular e é, portanto, desinteressada.

Mas esse caráter desinteressado significa que se deva admitir dentro da situação estética uma oposição absoluta, como sustenta Kant, entre contemplação e interesse? Para responder a tal pergunta, é preciso especificar de qual interesse se trata e, provisoriamente, não reduzi-lo ao sensível ou moral que é o que Kant tem em mente.

A contemplação estética desperta um interesse próprio, específico, não redutível ao desejo ou interesse moral de que fala Kant nem a outros interesses particulares. Trata-se de um interesse tanto mais intenso e profundo quanto mais intensa e profunda seja a experiência estética. Nessa relação contemplativa que ocorre na situação estética, e não antes ou fora dela, o sujeito sente-se atraído, chamado ou interessado pelo objeto. Semelhante atração, chamado ou interesse só surge na relação com o objeto, brota dela e, em consequência, não é algo que — como fim — exista previamente ou possa guiá-la a partir de fora. Surge, pois, no próprio ato perceptivo e em unidade indissolúvel com ele; mas só quando a percepção, liberada de afãs imediatos ou interesses particulares, deixa de ser simples meio para converter-se em um fim em si.

Ante esse interesse profundo e intrínseco, que surge e cresce no processo perceptivo e que nele se cumpre, todo interesse particular, exterior, se torna inconciliável com ele. Mas, certamente, entre um e outro não há muros intransponíveis. Pode-se passar de um interesse (que podemos chamar estético) para outro (extra-estético), e vice-versa. Assim, por exemplo, o interesse material — anterior à contemplação da paisagem — pode se transformar com a própria contemplação em um interesse estético. E, por sua vez, pode ocorrer um movimento de sinal oposto, quando, ao contemplar a beleza de uma paisagem, por exemplo, desperta no inversionista que estava sepultado no espectador um interesse material como o de construir um centro turístico.

Em suma, não contemplamos esteticamente um objeto movidos por um interesse particular, que só viria a perturbar ou anular nossa posição na situação estética, e assim a própria situação, nem estamos interessados esteticamente antes ou fora da situação em que contemplamos. Ou, dito de outra maneira: não contemplamos o objeto estético porque simplesmente nos interessa, mas nos interessa porque o contemplamos esteticamente; não como meio, mas como fim.

A contemplação estética é, apesar da expressão contraditória, interessada e desinteressada ao mesmo tempo. Com isso queremos destacar que, se há oposição entre interesse e contemplação, não se trata, como consideramos — ao classificar esteticamente ambos os termos —, de uma oposição radical ou de incompatibilidade absoluta. Se desinteresse for entendido — como entende Kant — no sentido de não esperar nada da existência de um objeto e, portanto, ser indiferente a seu destino, isso será merecedor de todo interesse particular extra-estético e *a priori*. Sendo entendida nesse sentido, a contemplação estética, ao liberar-se dele, é desinteressada. Mas se tem presente que a contemplação estética, provocada pelo objeto, aviva e eleva o interesse por ele, é interessada. Assim mesmo, trata-se de um duplo movimento, que leva e traz de um termo a outro. O interesse surge e cresce avivado pela percepção e esta, por sua vez, se intensifica e enriquece movida pelo interesse. Portanto, o interesse estético surge e cresce enquanto o objeto percebido desenvolve ante o sujeito toda a sua riqueza sensível, à qual é inerente — por sua forma — um significado: o de que o sujeito lê ao perceber o objeto, e não antes ou fora de sua atividade perceptiva. Tal interesse nasce da própria percepção e se mantém vinculado a ela. Nesse processo perceptivo, o sujeito se vê afetado profunda e integralmente, já que, em tal processo, não só se relaciona sensivelmente com o objeto, como também, pelo significado encontrado neste, põe em jogo tudo que é como ser que sente, pensa e padece.

Quando a contemplação é guiada por um interesse particular, o objeto se reduz nela a uma determinação unilateral, justamente a exigida por esse interesse. Esboça-se então, nos seus termos, toda a ri-

queza sensível e significativa do objeto. Não se pode entrar adequadamente em uma situação estética, se a percepção — de uma paisagem natural ou de um quadro, como vimos nos exemplos anteriores — é guiada por um interesse particular. O objeto estético que é, como ressaltamos, um todo concreto-sensível, formado e significativo, se apresenta então mutilado, abstrato (como parte separada do todo concreto no qual se integra). Uma mutilação ou abstração semelhantes ocorrem também no sujeito que o contempla, movido ou guiado por um interesse específico. Mas, ao se comportar unilateralmente — como sujeito inversionista, mercantil, cognoscente ou político — e não entrar, portanto, em uma relação íntegra, com todo seu ser, priva-se da possibilidade de perceber o objeto estético com a riqueza sensível e significativa que, graças a sua forma, ocorre nele como um todo concreto. Sujeito e objeto se relacionam neste caso de modo unilateral, como entidades abstratas, mutiladas, o que torna impossível que se produza a situação estética.

Em suma, o interesse particular é incompatível com a contemplação estética, já que só oferece uma imagem unilateral e mutilada. Não o é, em troca, o interesse que, longe de guiar ou preexistir à percepção, surge dela e ganha vida nela, oferecendo assim a imagem do objeto como um todo concreto sensível que, por sua forma, possui um significado que lhe é inerente. A contemplação estética — desinteressada em relação a certo interesse particular — tolera por sua vez um interesse profundo e intenso pelo objeto percebido. Neste sentido reafirmamos a idéia de que se trata de um interesse desinteressado.

FUSÃO OU DISTANCIAMENTO?

O sujeito se encontra movido, pois, por um interesse profundo no processo perceptivo. Isso significa que chega a fundir-se com o objeto percebido e que, nessa fusão que o levaria a diluir-se nele, enfraquece a relação que vive na situação estética? Ou, pelo contrário: o sujeito tem

que se manter a uma distância psíquica do objeto para poder contemplá-lo esteticamente? Ou, talvez: a contemplação implica outra alternativa na qual seriam superados ambos os extremos? É o que iremos ver em seguida.

Desde finais do século passado existe uma teoria cujos expoentes máximos são os alemães Theodor Lipps (1851-1916) e Johannes Volkelt (1848-1930), que pretende explicar a contemplação estética como um processo de projeção do sujeito no objeto. Em virtude disso, nosso eu transporta aos objetos os seus próprios sentimentos. O que chamamos de “belo” ou “feio” — diz Volkelt — não é mais do que eu vivo na contemplação estética; não é mais que meu próprio sentimento de afirmação ou negação da vida, respectivamente, “objetivado, sentido ou vivido em um objeto” (*Fundamentos da Estética*). Para Volkelt, na percepção estética vinculamos nossos próprios sentimentos a objetos externos, objetivamos neles esses sentimentos. Tal é a teoria da “projeção sentimental”, “introjeção”, “empatia” ou “endopatia”, termos que costumam traduzir o substantivo alemão *Einfühlung*.

Vemos assim que, segundo essa teoria, a experiência estética tem por base a projeção de nossos sentimentos nas coisas, graças à qual se tornam expressivos. A projeção sentimental não seria um fenômeno exclusivamente estético, mas ocorreria ao se contemplar qualquer objeto. Falamos, por exemplo, do mar furioso, do vale triste ou do céu sereno, mesmo quando nada disso faz parte efetivamente desses objetos externos e materiais. A fúria, a tristeza ou a serenidade são emprestados por nós ao mar, ao vale ou ao céu, já que na verdade só ocorrem em nossa própria *persona*. Ao introjetar ou projetar nesses objetos nossos sentimentos, fazemos com que eles, ao serem percebidos, se apresentem furiosos, tristes ou serenos. Mas, ainda que pareçam desprender-se deles, esses sentimentos são nossos.

Claro que não se trata de uma projeção arbitrária. Para poder objetivar nossos sentimentos nas coisas, é preciso que ofereçam certa analogia com os sentimentos que reconhecemos nelas. Não é acidental atribuímos força e vitalidade a uma árvore e não a um simples arbusto; ou que liguemos a altivez ou a soberba a uma rocha imponente, e

não a uma pedrinha do caminho que mal desperta atenção à nossa passagem. Mas, quaisquer que sejam as analogias que possam ser estabelecidas entre o objeto percebido e o estado anímico correspondente, o determinante para essa teoria é o processo de fusão ou identificação do sujeito e objeto em virtude do qual este último adquire, ao ser contemplado, um tom afetivo. O objetivo se torna então subjetivo; o objeto percebido se converte em simples expressão ou atributo do sujeito.

Tal é a projeção sentimental que ocorre, em maior ou menor grau, em toda percepção. Portanto, na percepção comum essa projeção de nossos sentimentos é incompleta ou imperfeita, já que se acha limitada pela influência perturbadora das circunstâncias: interesses práticos, preocupações pessoais, recordações de experiências vividas, conhecimento do objeto etc. Por outro lado, na percepção estética, liberada de todo elemento perturbador, o sujeito pode projetar livre e plenamente seus sentimentos. E o objeto percebido será tanto mais valioso esteticamente quanto mais intensa e perfeita seja a *Einfühlung*. Trata-se, pois, de uma diferença de grau; a qual expõe a dificuldade — que mais de uma vez contestou essa teoria — de determinar quando a projeção sentimental excede o nível da percepção ordinária e alcança sua intensidade, plenitude ou perfeição próprias da percepção estética.

Por outro lado, como relação sujeito-objeto, a projeção sentimental significa o sacrifício do segundo em prol do primeiro. Certamente o sujeito se projeta tão plenamente no objeto percebido que desaparece a distância entre um e outro: o objeto se dissolve no sujeito individual. Em suma, a contemplação estética do objeto se transforma em autocontemplação. O que o sujeito encontra nele é o que colocou ou projetou de si mesmo. A consequência inevitável dessa teoria é, por fim, seu subjetivismo radical.

Assim, como assinalamos antes, o objeto estético tem a realidade própria de um objeto sensível que, por sua forma, significa. É, portanto, uma realidade que se reduz à de seu ser físico, cuja objetividade não se dilui nas diferentes projeções psíquicas do contemplador, ainda que ne-

cessite de suas percepções individuais para que essa objetividade se exponha efetivamente. A fusão — não a unidade — de sujeito e objeto, ao abolir toda a distância entre um e outro, tornaria impossível a contemplação, já que ao fundir-se, e o objetivo ser reduzido ao subjetivo, não haveria propriamente objeto a ser contemplado.

Contemplar esteticamente é, pois, contemplar um objeto que não passa de projeção subjetiva e nem existe em si ou por si. Sujeito e objeto só existem esteticamente na relação peculiar, singular, ou situação estética, na qual um ou outro deixa de ser o que era antes ou fora dela. Precisam se desvincular, respectivamente, de uma realidade interior ou externa para ganhar outra, a propriamente estética. Certamente, o sujeito tem de colocar entre parênteses suas preocupações pessoais ou seus projetos imediatos para pôr de pé essa nova realidade. O objeto, por sua vez, tem de desvincular-se do contexto físico, usual, que o rodeia, ou extrapolar o corpo físico, sensível, que o sustenta para alcançar ou encarnar essa outra realidade. Assim, por exemplo, essa atriz que se move, gesticula e fala no palco é certamente uma mulher de carne e osso que tem um nome próprio: Ofelia Medina; mas para os espectadores, no drama encenado, é somente a amante de Carlos, o filho natural de Filipe II, uma mulher que vive uma vida que não é a que vive diariamente a atriz que a representa. Uma mulher que não é tampouco um personagem ilusório ou irreal, forjado por nós, espectadores, ao projetar em cena nossos sentimentos.

Pelo contrário, só nos distanciando de nossa própria realidade, da que vivemos no cotidiano, e distanciando por sua vez o que contemplamos em cena (o personagem que se move, gesticula e fala) da mulher de carne e osso que a representa, podemos contemplar esteticamente a realidade estética, cênica, da qual o citado personagem feminino participa. De uma determinada realidade humana passamos assim a uma nova realidade, não menos humana. Se essa distância é eliminada e o sujeito não executa esse duplo movimento de distanciamento — em relação a si mesmo ou em relação ao objeto — não ocorrerá essa nova realidade ou, mais exatamente, não ocorrerá em sua especificidade, ou seja, esteticamente, e só será para nós um prolongamento da realidade determi-

nada que não abandonamos. O sujeito identificado totalmente com um objeto que não separa de sua própria realidade pessoal (como no exemplo já exposto do ciumento que se identifica com o Otelo da peça), perderá a consciência indispensável para poder contemplá-la esteticamente.

DIALÉTICA DA IDENTIFICAÇÃO E O DISTANCIAMENTO

A contemplação estética requer, pois, certa distância psíquica entre sujeito e objeto, não só para que este não se perceba dissolvido naquele, mas também para que o objeto, ao ser percebido, não se reduza à realidade vivida, cotidiana, do sujeito. Ortega y Gasset viu nesse desprendimento da “realidade vivida”, que ele identificou sem dificuldade com a “realidade humana”, a prova da “desumanização da arte”, própria das “grandes épocas da arte” e, em particular, da “arte nova”. Por isso afirma no mesmo texto (*A desumanização da arte*) que “a percepção da realidade vivida e a percepção da forma artística são, em princípio, incompatíveis...” E acrescenta: “Todas as grandes fases da arte evitaram que a obra de arte tenha no humano o seu centro de gravidade.” Ou seja: do fato de que a arte não é expressão direta e imediata de uma realidade vivida pelo artista, deduz, sem impor limites a sua generalização, que a arte não exprime, procura ou faz presente certo mundo humano. Portanto, no distanciamento da arte de uma realidade humana vivida, longe de mostrar sua “desumanização” se mostra justamente o contrário. Em primeiro lugar, porque sendo a obra artística um produto humano, não pode deixar de ter sempre um significado humano. Mas, por sua vez, ao distanciar-se da realidade humana “vivida” pelo artista antes ou fora do processo criador, a arte expressa certa realidade humana, ou relação do homem com o mundo, com maior riqueza, plenitude ou profundidade. E este mundo, que não é um mundo determinado mas sim criado pelo artista, e no qual se passa de uma realidade “vivida” e uma realidade humana mais pro-

funda, é o que constitui o centro de gravidade do objeto que se oferece à contemplação estética. Contemplação que só ocorre, por sua vez, se o sujeito que se situa ante o objeto, longe de fundir-se com ele, convertendo-o em uma projeção sua, se mantém a certa distância.

Sujeito e objeto se separam de si mesmos ou, mais exatamente, de uma parte do seu ser, para que possam encontrar-se na situação estética. O sujeito se separa de sua realidade vivida; o objeto, de sua realidade corpórea como coisa entre as coisas. E justamente ao comportar-se assim o sujeito pode apropriar-se do objeto em sua riqueza estética, que é essencialmente humana, e não na forma abstrata, mutilada, que — esta sim — o desumaniza. Distanciando-se assim, o objeto alcança sua dimensão e o sujeito pode contemplá-lo de acordo com sua natureza.

Esse distanciamento é o que defende Bertolt Brecht: não a identificação íntima do sujeito (o espectador ou o ator) com o objeto (o personagem representado); “não levar o público a identificar seus próprios sentimentos com os do personagem” (*Pequena introdução ao teatro*). Em lugar de sua projeção ou identificação sentimental (*Einfühlung*), seu distanciamento ou alheamento (*Verfremdung*). O sujeito se desloca assim de uma realidade vivida, sentimental, a realidade humana da obra de arte. Isso é também o que haviam buscado, décadas antes de Brecht, os formalistas russos, ao atribuir à arte a missão de elevar nossa capacidade de surpresa ou alheamento ante o cotidiano, o banal, o evidente por si mesmo. O homem resiste assim a deixar-se integrar nessa realidade que se vive a cada dia e se afirma perante ela com o poder desautomatizador, crítico, que exerce com a arte. Brecht também recomenda observar o habitual de tal maneira que pareça estranho, insólito. Ao distanciar-se de certa realidade e “tirar-lhe essa marca de familiaridade que hoje os mantém ao alcance da mão”, o sujeito recupera sua liberdade, seu poder reflexivo e crítico, sua capacidade de aceitar uma nova realidade. Concluindo, se encontra na percepção estética com uma realidade mais humana do que a que lhe é familiar.

Em suma, quando o sujeito contempla essa *outra* realidade que é exatamente a do objeto na situação estética, o humano como “centro de gravidade” se desloca da “realidade vivida” para outra, a estética, mais

plena e profundamente humana. Existe, pois, uma dialética da união e da separação, da identificação e do distanciamento de sujeito e objeto que constitui a própria natureza de sua relação na situação estética.

funda, é o que constitui o centro de gravidade do objeto que se oferece à contemplação estética. Contemplação que só ocorre, por sua vez, se o sujeito que se situa ante o objeto, longe de fundir-se com ele, convertendo-o em uma projeção sua, se mantém a certa distância.

Sujeito e objeto se separam de si mesmos ou, mais exatamente, de uma parte do seu ser, para que possam encontrar-se na situação estética. O sujeito se separa de sua realidade vivida; o objeto, de sua realidade corpórea como coisa entre as coisas. E justamente ao comportar-se assim o sujeito pode apropriar-se do objeto em sua riqueza estética, que é essencialmente humana, e não na forma abstrata, mutilada, que — esta sim — o desumaniza. Distanciando-se assim, o objeto alcança sua dimensão e o sujeito pode contemplá-lo de acordo com sua natureza.

Esse distanciamento é o que defende Bertolt Brecht: não a identificação íntima do sujeito (o espectador ou o ator) com o objeto (o personagem representado); “não levar o público a identificar seus próprios sentimentos com os do personagem” (*Pequena introdução ao teatro*). Em lugar de sua projeção ou identificação sentimental (*Einfühlung*), seu distanciamento ou alheamento (*Verfremdung*). O sujeito se desloca assim de uma realidade vivida, sentimental, a realidade humana da obra de arte. Isso é também o que haviam buscado, décadas antes de Brecht, os formalistas russos, ao atribuir à arte a missão de elevar nossa capacidade de surpresa ou alheamento ante o cotidiano, o banal, o evidente por si mesmo. O homem resiste assim a deixar-se integrar nessa realidade que se vive a cada dia e se afirma perante ela com o poder desautomatizador, crítico, que exerce com a arte. Brecht também recomenda observar o habitual de tal maneira que pareça estranho, insólito. Ao distanciar-se de certa realidade e “tirar-lhe essa marca de familiaridade que hoje os mantém ao alcance da mão”, o sujeito recupera sua liberdade, seu poder reflexivo e crítico, sua capacidade de aceitar uma nova realidade. Concluindo, se encontra na percepção estética com uma realidade mais humana do que a que lhe é familiar.

Em suma, quando o sujeito contempla essa *outra* realidade que é exatamente a do objeto na situação estética, o humano como “centro de gravidade” se desloca da “realidade vivida” para outra, a estética, mais

plena e profundamente humana. Existe, pois, uma dialética da união e da separação, da identificação e do distanciamento de sujeito e objeto que constitui a própria natureza de sua relação na situação estética.

PARTE III

As categorias estéticas

CONCEITO DE CATEGORIA

Como outros termos filosóficos, “categoria” procede da antiga Grécia, onde tinha o significado original de “acusação” ou “censura” (Ferrater Mora, *Dicionário de filosofia*). Mas, como a acusação ou censura consistia em enunciar algo de alguém, acabou por significar “enunciação” ou “declaração”. E neste sentido o utiliza Aristóteles em *Das categorias*, como meios de enunciar o que as coisas são de maneira diferente (segundo sua quantidade, qualidade, posição, lugar, tempo etc.). De acordo com essa tradição aristotélica, realista, são os conceitos mais gerais acerca de um grupo de objetos ou fenômenos, assim como de seus vínculos internos e relações externas. Hegel define as categorias como abreviações dos inúmeros detalhes da realidade. Sem essa redução da multifor-midade de pormenores e aspectos da realidade a suas determinações mais gerais e essenciais, o homem não poderia afirmar-se no mundo. Vêm a ser, mesmo assim, nós ou degraus do aprofundamento no real, mas, dada para Hegel a identificação do espírito e da realidade, as categorias são ao mesmo tempo determinações subjetivas e objetivas. Para Marx, as categorias, longe de ser abstrações que prefiguram o real, expressam em forma teórica, abstrata, o movimento histórico, concreto e real que descrevem. São, pois, abstrações do real que definem a realidade ou certo setor dela — físico, biológico, histórico, social — em suas determinações mais gerais.

AS CATEGORIAS ESTÉTICAS

As categorias estéticas são determinações gerais e essenciais do universo que chamamos estético. A categoria estética mais geral e, ou seja, aquela que permite prender em suas redes a multiformidade de certa realidade específica ou de certo comportamento do homem com ela, e que permite captar, por sua vez, o que há de comum ou afim entre diferentes categorias estéticas particulares, é justamente a categoria do estético. E, contudo, sendo como é a mais geral, foi a menos tratada — pelo menos explicitamente — ao longo da história do pensamento estético. E, como já tivemos ocasião de ver, as reflexões estéticas giraram, ao longo de mais de vinte séculos, em torno do belo, o que significava reduzir essa categoria a outras, se é que sua existência era reconhecida. Mas, por muito importante que seja, o belo é apenas uma categoria particular entre outras, embora relacionada com elas, e sobretudo com a categoria mais geral do estético.

BREVE INCURSÃO NA HISTÓRIA DAS CATEGORIAS ESTÉTICAS

As categorias estéticas são históricas. Não podem ser separadas da história da realidade da qual são sua expressão teórica, abstrata, nem tampouco de sua própria história: história dos ideais estéticos e das realizações artísticas desses ideais, e tudo isso como parte indissolúvel da história real da sociedade. Hegel foi o primeiro a elaborar, embora na forma própria de seu idealismo absoluto, uma história das categorias estéticas, mas postas em relação necessária com as formas históricas fundamentais da arte. Assim, a categoria do sublime a descobre na forma simbólica da arte do antigo Oriente, na qual a idéia (o conteúdo) não encontra a expressão (a forma adequada); o belo corresponde à arte clássica na qual a figura humana encontra o equilíbrio de conteúdo e forma (ou expressão adequada à idéia) e, finalmente, a ironia é a categoria própria da versão romântica da arte (a arte cristã); a idéia

extravasa aqui a forma sensível, com a qual fica exposto que, ao não poder ser expressada nela, a arte já não reage aos mais elevados interesses do espírito.

Portanto, na história do pensamento estético ocidental, a primeira categoria estética que se elabora não é a primeira que Hegel encontra plasmada na história da arte, ou seja, o sublime, mas sim a categoria que preside à arte clássica: o belo. Nos primeiros filósofos gregos (Pitágoras, Heráclito, Empédocles), o belo é um atributo do mundo (*cosmos*). Mas, na verdade, Sócrates é o primeiro a formular a pergunta *o que é o belo*. Assim o testemunham — não obstante as diferentes imagens que nos fornecem dele — Xenofonte (em *Memoráveis*) e Platão (em *Hípias maior*). Platão, fiel à sua concepção aristocrática do homem livre, despreza o cômico como indigno dele e adequado, contrariamente, a escravos e mercenários estrangeiros. Tampouco aprecia o trágico, pois seu racionalismo o leva a ver as paixões como perturbações da alma que a afastam da contemplação das idéias. Daí seu repúdio pela tragédia que pretende reproduzi-las em cena.

É Aristóteles quem estende o espaço da categoria estética ao dar carta de cidadania ao trágico e ao cômico. A comédia é para ele reprodução de caracteres sem provocar dor. Condena por isso a sátira que denuncia e flagela, além de produzir a ira, não o prazer. Mas sua grande contribuição, neste terreno, se encontra na análise do trágico em sua *Poética*, na qual — como em tantas questões — se afasta de Platão. Enquanto para seu mestre a apresentação das paixões corrompe os homens, já que contribui para que impere o irracional e não a lei na comunidade, para Aristóteles a purificação das paixões (*catharsis*), quando representadas em cena, permite ao espectador liberar-se delas. Assim recuperadas, perdem sua cruza emocional, sua periculosidade e, longe de produzir dor, causam prazer.

Já incorporado o mundo antigo, o espaço da reflexão estética abre-se a uma nova categoria com o tratado *Do sublime*, de um autor desconhecido do século I de nossa era, que durante muito tempo foi atribuído a Longino. O sublime vincula-se à idéia do infinito, com as aspirações da alma extrapolando sua finitude, e impregna a arte cristã medieval.

Com essa nova categoria já se estabelece a distinção relativa ao princípio clássico da beleza que o Renascimento voltará a entronizar na teoria e prática artísticas.

O império do belo no Ocidente começará a cambalear com a arte barroca e, sobretudo, com o Romantismo. Novas categorias entrarão no pensamento estético. Assim, por exemplo, Schlegel se ocupará da ironia, e Hegel, como vimos, recorrerá a ela para definir a forma romântica da arte. Inclusive o feio, tão depreciado como antítese do belo, será objeto da reflexão estética e, em meados do século XIX, ocupará o lugar central em uma obra de Rosenkranz, cujo título, *Estética da fealdade*, não deixa de ser significativo. Mas é sobretudo na época contemporânea que se amplia consideravelmente o espaço das categorias estéticas. Para isso contribuem decisivamente — mais uma vez a prática passa à frente da teoria — as revoluções artísticas que transformam radicalmente a sensibilidade estética que, sob o reinado da beleza, finca suas raízes na Grécia clássica e no Renascimento. Mudanças radicais na arte obrigam a destinar ao grotesco, ao horrível e ao sinistro novos lugares no mapa de categorias. Desse modo, iluminam-se teoricamente não só novos e surpreendentes caminhos da arte ocidental, liberada do belo clássico, mas também os caminhos percorridos em outros tempos por artes — como a gótica e a barroca — que nunca se submeteram ao império do belo clássico, ou pela arte de outras sociedades — como a pré-hispânica ou a negra africana —, que só podia ser reivindicada quando a categoria do belo perdia seu predomínio teórico e prático no Ocidente.

O ESTÉTICO EM CHAVES SOCRÁTICA E KANTIANA

Sendo a categoria estética mais geral, o estético fixa o que há de comum nas diferentes categorias particulares: o belo, o feio, o sublime, o trágico, o cômico, o grotesco etc. Daí resulta que o belo é estético, mas nem todo estético é belo. Quanto à pergunta sobre o que é o estético — pergunta que durante muito tempo não se distingue da do belo na história da

Estética —, encontramos duas respostas fundamentais, que, não obstante sua oposição mútua, compartilham um traço comum: pôr o estético, ou o belo em sentido amplo, em relação com o útil. Trata-se das respostas de Sócrates na Antiguidade grega e de Kant nos tempos modernos, que só em nossa época foram alçadas a uma síntese superior.

De acordo com o legado das idéias socráticas que nos transmitem Xenofonte (*Memoráveis*) e Platão (*Hípias maior*), Sócrates confunde o belo com o útil. O cesto de lixo é, em consequência, belo, e não, ao contrário, um ornamento inútil. No diálogo platônico, Sócrates faz ver que um escudo, por mais adornado que seja, não pode ser considerado belo se não protege dos ataques de um inimigo; ao passo que o escudo sem adorno, se cumpre sua função, será belo. Ao vincular assim o belo com o útil, Sócrates não faz senão estender teoricamente a ponte que já fora praticamente estendida pelo trabalho humano desde os tempos pré-históricos. Assenta assim as bases de uma estética funcional, utilitária, que dificilmente podia ser aceita no seu tempo. O próprio Sócrates assim o reconhece, segundo Xenofonte, ao mandar dizer a um armeiro: “Apesar disso [ou seja, sua inutilidade] alguns preferem comprar couças coloridas e douradas.” Mas Sócrates não só afirma que o escudo é belo e útil, como também garante que é belo na medida de sua utilidade. Quer dizer, é belo porque se adapta a, ou vincula, sua função (tese fundamental da estética funcionalista contemporânea). O belo, pois, se confunde com o útil, entendido em um sentido prático-material ou funcional.

Uma concepção diametralmente oposta é a de Kant, para quem o belo e o útil são incompatíveis (recorde-se a esse respeito o que já assinalamos acerca de sua concepção do caráter desinteressado da contemplação estética). Belo é para ele “o que se aprecia por sua forma”, quando esta “é percebida sem a representação de um fim” (*Crítica do juízo*). A verdadeira beleza, ou “beleza livre”, não se apóia em nenhum conceito do objeto: “Ninguém que não seja botânico sabe que classe de coisa é uma flor, e ao julgar sua beleza não a leva em conta” (*ibid.*). Pronunciar-se sobre a utilidade de um objeto exige conhecer o fim. A utilidade carece de valor estético e, portanto, o objeto belo é por prin-

cípio inútil. Quando se admite sua utilidade e, em consequência, um conhecimento do fim que se apóia no conceito do objeto — como no caso de uma obra arquitetônica ou de um monumento histórico —, estamos, segundo Kant, ante a *beleza aderente*, que comparada com a “beleza livre” de um arabesco ou uma flor é inferior ou dependente.

Portanto, mesmo entendendo o útil no sentido estrito do que satisfaça uma necessidade vital elementar (o que tem um “valor de uso”), e não no sentido amplo e profundo do que — como a arte — satisfaça uma necessidade humana espiritual, de criação, expressão ou comunicação, as relações entre o estético e o útil não se deixam reduzir às posições antagônicas de Sócrates e Kant. O certo é que um objeto estético — como uma estátua de Rodin — é inútil em um sentido prático-utilitário. Mas, como demonstra a experiência histórica, cabe falar não só de utilidade estética no sentido antes mencionado (a do objeto que satisfaça uma necessidade de criação, expressão e comunicação), mas também de uma utilidade extra-estética (mágica, religiosa, política) e inclusive, no caso do artesanato, as artes aplicadas ou a indústria, de uma utilidade prática direta dos objetos usuais, que inclui certo coeficiente estético. Da mesma maneira que o escudo adornado de que fala Sócrates, longe de excluir, supõe necessariamente a função prática de proteger dos ataques do inimigo, a beleza de um vaso de cristal é inconcebível sem a sua utilidade. Mas daí não se deduz que o útil seja sempre — em todo escudo ou em todo vaso — belo por si mesmo, pois a utilidade em um caso e outro não exige a beleza enquanto tal. Analogamente, um mecanismo não necessita ser belo para funcionar com eficiência. Assim, embora o estético e o útil não se encontrem separados pela barreira intransponível que ergue entre eles a Estética kantiana, tampouco pode ser sustentado com Sócrates que o cesto de lixo ou o escudo sejam belos por si mesmos.

O ESTÉTICO E O ÚTIL

Em suma, a caracterização do estético (entendido como o belo em sentido amplo) por sua relação com o útil nos leva à conclusão de que não existe incompatibilidade nem tampouco identidade entre um e outro, e não só quando o útil se concebe em um sentido prático, funcional ou técnico. Tampouco existe — como demonstra toda a história da arte — quando esta, em busca de uma utilidade ideológica, se põe a serviço de uma finalidade extra-estética — religiosa, moral, política etc. — em condição de servi-la *esteticamente*. Ou seja, a condição de que essa finalidade não seja puramente externa e de que, pelo contrário, materializada ou formada na obra, seja parte intrínseca, indissolúvel dela. Por fim, reiteramos que o estético é útil enquanto, na relação sujeito-objeto correspondente, satisfaz necessidades profundamente humanas (de criação, expressão, comunicação ou desautomatização da vida rotineira). Neste sentido, a arte não só não é inútil, mas sim útil para elevar e enriquecer o ser humano.

O estético a que nos temos referido é — como expusemos antes — a qualidade de um objeto humano, ou humanizado, peculiar, não importa se natural ou artificial, ao qual, por sua forma sensível, é imanente certo significado. Trata-se, pois, de um objeto concreto-sensível, singular, que se torna significativo na percepção (estética) adequada. Ao caracterizar assim a estética, recusamos definições tautológicas e, portanto, vazias, como esta de Mikel Dufrenne. “É estético todo objeto estetizado por uma experiência estética qualquer” (*Fenomenologia da experiência estética*). Embora o estético e seus derivados entrem três vezes nesta definição, ou talvez por isso, ficamos sem saber o que é exatamente. Não se trata tampouco de cair no extremo oposto, dando um conteúdo tão preciso ou detalhado a sua definição de modo que esta se torne facilmente invalidada pela história real da experiência estética e da arte. Portanto, os elementos que assinalamos para caracterizar em sua unidade indissolúvel o objeto estético — matéria sensível, forma e significado — são apenas condições necessárias mas insuficientes, por abstratas, do estético. Na verdade, o estético só ocorre em determinadas relações so-

ciais que tornam possível as manifestações concretas de sua presença, ou seja, como o estético-concreto, singular, na situação estética correspondente.

A DISPUTA SOBRE AS FONTES DO ESTÉTICO

Se o estético é uma propriedade ou modo de ser peculiar que o sujeito percebe em certo objeto, de onde provém essa propriedade e qual é sua fonte ou fundamento? Reduziremos as respostas, respeitando seus diferentes matizes, a três fundamentais, entre as quais figura a que subscrevemos. São as do objetivismo e do subjetivismo, diametralmente opostas, assim como a que tenta superar as limitações de um e outro. Como frisa W. Tatarkiewicz em sua *História de seis idéias*: "(...) na estética antiga e medieval predominou a teoria objetivista e, nos tempos modernos, a teoria subjetivista." O que não significa, como esclarece o mesmo autor, que na mesma época não existissem também teorias opostas às dominantes: subjetivistas na Antiguidade e Idade Média ou objetivistas durante o período moderno. Com essa pontualização, passamos a expor os princípios básicos de uma e outra teoria na disputa sobre a fonte da qualidade "estética" ou "bela" em sentido amplo.

O OBJETIVISMO ESTÉTICO

Todo objetivismo concebe o objeto como o que existe em si e por si, à margem de qualquer relação com o sujeito, seja qual for essa relação e o modo como é concebido o sujeito. Objeto passa a ser então o exterior, independente ou em contraposição ao sujeito. Segundo o tipo de realidade — ideal ou material, espiritual ou natural — atribuída ao objeto, pode falar-se no terreno do estético tanto de objetivismo idealista, quanto de objetivismo naturalista, materialista.

O *objetivismo idealista* pode ser exemplificado com Platão na Antiguidade grega. De acordo com seu dualismo metafísico (reino das idéias/mundo sensível), as coisas belas empíricas são apenas manifestações ou sombras da beleza ideal que — como toda idéia — é única, absoluta, perfeita, eterna e imutável. Por muito belas que sejam as coisas sensíveis — diversas, relativas, imperfeitas, mutantes e perecíveis — nunca poderão igualar-se com a beleza ideal que compartilha os atributos mencionados de toda idéia. Sua beleza é, pois, inferior em relação à beleza suprema que existe em si e por si, independente de que os homens a percebam ou não. Portanto, se a beleza ideal não precisa das coisas belas para existir, estas sim, necessitam dela, já que são tais enquanto participam da beleza.

Portanto, a beleza é objetiva em um sentido absoluto, já que não depende das coisas empíricas nem dos homens. Existe em si e por si, à margem de toda relação humana com ela ou com as coisas nas quais se encarna. Essa concepção objetivista impregna a estética cristã medieval, que vê na beleza um atributo do ser supremo, pois, definitivamente, toda beleza terrena deriva de Deus. No Renascimento predomina também a teoria objetivista, já que a beleza se encontra na natureza das coisas enquanto ocorre nelas um acordo ou harmonia das partes. Não importa qual seja seu último fundamento, sempre se trata de uma beleza objetiva. E assim se apresenta no Renascimento quando Marsilio Ficino a descobre como esplendor do "rosto de Deus" ou quando Hegel a concebe, já no século XIX, como "manifestação sensível da idéia". Em todos esses casos, a beleza é uma qualidade objetiva, independente do homem, embora definitivamente dependente de um princípio supremo, ideal ou espiritual. Tal é o objetivismo estético idealista.

O *objetivismo naturalista ou materialista* considera que o estético ocorre na natureza ou nas coisas empíricas, independente de toda relação do homem com elas. Sua objetividade é, pois, natural, material ou extra-humana. A esse objetivismo se pode aplicar a caracterização que Marx faz do materialismo metafísico em suas *Teses sobre Feuerbach*, quando diz: "A falha fundamental de todo o materialismo precedente (incluindo o de Feuerbach) reside em que só capta o objeto, a realidade, o sensível, sob a forma de *objeto* ou de contemplação, não como ativi-

dade *humana sensível*, como prática; não de um modo subjetivo.” O objeto é concebido portanto como algo em si e por si, exterior ou contraposto ao sujeito, sem relação alguma com o homem. E assim o conceito o objetivismo estético de símbolo naturalista ou materialista.

Os antecedentes dessa concepção estética já são encontrados na Antiguidade grega desde os pitagóricos, para os quais a beleza é uma propriedade do universo e das coisas. Ou, de acordo com sua formulação, “a ordem e a proporção são belas e úteis”. E, seguindo essa tradição pitagórica, Aristóteles dirá também: “Uma coisa bela (...) há de ser não só uma disposição ordenada de partes, mas também um tamanho que não é casual” (*Poética*). Aqui se fala, pois, da beleza das coisas como uma propriedade que ocorre nelas, independentemente do homem que a descobre ou percebe, mas não a produz ou cria. Mais tarde, o estóico Marco Aurélio ressalta essa objetividade ao afirmar: “Tudo que é belo de qualquer modo que seja, é belo em si mesmo, e nenhum elogio ou reprovação pode modificá-lo. (...) A beleza (...) não necessita de admiradores; nada exige fora de si mesma.”

Os materialistas metafísicos, citados por Marx em sua primeira tese sobre Feuerbach, são unânimes em afirmar que certas qualidades objetivas são em si mesmas suficientes para despertar a experiência estética. Um representante típico dessa posição, no século XVIII, é Diderot. Seguindo ele, o que se percebe como belo existe independente de ser percebido ou não. E acrescenta, citando como exemplo a fachada do Museu do Louvre: “Esta fachada não é menos bela pelo fato de ser olhada ou não pelos homens.” Para Diderot, uma coisa é bela por certas relações reais que nossa mente descobre nela com a ajuda de nossos sentidos. E como essas relações existem objetivamente, a beleza inerente a elas é objetiva. Em consequência, a fonte do estético tem que ser buscada em certas relações objetivas. O sujeito se limita a percebê-las e, portanto, só lhe cabe descobrir o que existe à margem de sua relação com ele.

A identificação das propriedades estéticas com certas qualidades objetivas é própria de todo materialismo metafísico ou vulgar, que por sua vez pode ser considerado naturalismo enquanto concebe essas qualidades como puramente naturais. Portanto, não só os materialistas me-

tafísicos, criticados na tese de Marx citada antes, caem nesse naturalismo estético, mas também os “materialistas dialéticos” que admitem apenas a objetividade natural do estético. Entre as propriedades naturais do objeto estético estariam a simetria, a proporção, a harmonia, o ritmo etc. Tal é o ponto de vista defendido por N. A. Dmitrieva ao afirmar que a fonte do estético se encontra na própria natureza, enquanto nela ocorrem essas propriedades naturais, independentemente do homem e da sociedade. Ou — como afirma A. Yegorov ao considerar que o belo existe nas coisas materiais — na natureza, independente da relação, espiritual ou prática, que o homem tenha com elas. O objetivismo naturalista de ambos os autores russos não fica desmentido pelo fato de reconhecerem o papel das relações sociais, da prática social, na relação estética do sujeito com essa realidade objetiva, já que o estético, em definitivo, só existe para eles em si e por si, à margem da relação do sujeito com ela.

O objetivismo estético, que busca a fonte do estético em certas qualidades das coisas ou da natureza, se estendeu também, ao longo da história, à arte. Desde a Antiguidade grega até nossa época, passando pelo Renascimento, tentou-se descobrir a chave da esteticidade em certas estruturas formais, associadas a determinadas fórmulas matemáticas. Assim, na Grécia clássica, um escultor, Policleto, seguindo os pitagóricos em seu empenho de estudar matematicamente as relações harmônicas em que se baseava a beleza do cosmo, fazia a beleza do corpo humano consistir em certa relação matemática ou na simetria das partes. Alberti, Leonardo e Dürero, no Renascimento, prosseguem o estudo das medidas e proporções do corpo em sua busca da fonte de sua beleza.

Durante vários séculos o objetivismo estético encontrou um forte esteio na teoria — revitalizada no século XIX por Viollet-le-Duc e Harnidge, entre outros teóricos — conhecida pelos nomes de “divina proporção”, “seção áurea” ou “número de ouro”. Liberto de suas conotações metafísicas, esse famoso “número de ouro” expressa uma relação matemática simples entre duas partes desiguais de uma magnitude, na qual a relação entre essa magnitude ($a + b$), e a parte maior (a), é igual à relação entre essa parte maior (a) e a menor (b). Com base nessa pro-

porção “áurea” pretendeu-se explicar o que há de estético na pirâmide egípcia de Quéops e o Parthenon grego. E, no decorrer do século XX, o cubismo foi colocado por alguns autores sob o império da “seção de ouro”. Entre nós, Beatriz de la Fuente aplicou recentemente (em seu livro *Os homens de pedra*) o cânone ou relação proporcional da “seção de ouro” na escultura monumental olmeca, particularmente nas cabeças colossais e nas figuras sentadas.

Com relação ao objetivismo estético que baseia o estético em certas estruturas formais, associadas a determinadas relações matemáticas, assim como ao que o procura em certas propriedades naturais — simetria, harmonia, proporção, ritmo —, cabe observar que a presença dessas proporções matemáticas ou dessas qualidades naturais não basta para que os objetos em que ocorrem adquiram um valor estético. A harmonia, por exemplo, não é garantia de esteticidade — como demonstra o fato de que há objetos que são considerados belos sem que sejam harmônicos, ou, ao contrário, que sendo harmônicos não são belos. E quando a harmonia se torna necessária, exige-se que esse elemento formal seja significativo, o qual só pode ser em um objeto que existe não em si, mas como objeto humano ou humanizado. Quanto ao princípio da “seção de ouro”, embora seja certamente aplicável — como faz Beatriz de la Fuente —, também é certo que se trata então de um princípio que não se reduz a uma dimensão puramente objetiva, mas que cobra uma dimensão ideal, sobrenatural, que, em definitivo, expressa uma relação humana específica: a do olmeca com o mundo. Ou, como diz a autora: “(...) A divina proporção revela (...) um aspecto primordial: a simbolização do mundo e da eternidade. As figuras humanas estão investidas com uma roupagem de aparência natural, mas em uma dimensão ideal, sobrenatural.” Finalmente, frente ao valor estético que se atribui às fórmulas matemáticas que regem certas estruturas formais, pode-se afirmar com Etienne Souriau (em *A correspondência das artes*) que essas fórmulas “são encontradas também em inúmeras obras mediocres”, ou seja, sem valor estético.

O objetivismo estético, liberto dos ingredientes matemáticos, adota um matiz especial quando a esteticidade do objeto se deixa descansar na organização formal de seus elementos ou meios materiais, sensíveis. O

objetivismo aqui dá as mãos a um formalismo extremo, já que o estético valioso se reduz a certa organização ou relação formal. Dois conhecidos expoentes desse objetivismo são os críticos de arte ingleses contemporâneos Clive Bell e Roger Fry, que tentam encontrar com seu formalismo a chave da arte. Certamente, embora insistam que sua teoria possa ser aplicada também à natureza e aos objetos não artísticos, a verdade é que sua atenção se concentra na arte, quase exclusivamente na pintura, e dentro dela na pintura moderna, tudo o que estreita consideravelmente os limites da aplicação de sua teoria. Mas, ao passo que todo formalismo é objetivismo, a posição extrema e “pura” de ambos os autores nos permitirá compreender o que é o objetivismo levado ao extremo em toda a sua “pureza”.

Referindo-se em especial à pintura, Roger Fry encontra o estético ou, mais exatamente, o esteticamente valioso em certa organização formal de seus elementos materiais distintivos: linhas, massas, cor, sombra e luz. Nem qualquer relação formal entre esses elementos tem um valor estético, mas sim aquela que constitui o que ele chama de “forma significativa”. Embora defina de um modo muito insatisfatório — como veremos — essa forma *significativa*, o que está claro é que, não obstante tal qualificativo, trata-se de uma forma que carece de todo significado. O que é então? “Forma significativa” é aquela que desperta uma experiência estética e que a desperta exatamente por carecer de significado. Compreende-se por isso que esse formalismo veja na representação artística algo que “pode ser daninho ou não, mas sempre irrelevante” esteticamente. Mesmo assim, compreende-se que Fry só encontre o esteticamente valioso na arte não-representativa e que considere a literatura, ou seja, uma arte cujos elementos — as palavras — não podem prescindir de certo significado, como uma arte que sempre será impura.

Ao desligar a “forma significativa” de todo significado, só lhe resta defini-la como a forma que produz uma experiência ou emoção estética. Poderia parecer que, ao colocá-la em relação com o sujeito que a percebe, perdeu seu caráter objetivista. Mas não existe tal, posto que o observador só percebe uma forma em si, que existe portanto objetivamente. Poder-se-ia pensar, pelo contrário, que essa teoria cai no extremo

oposto, subjetivista, já que o autor também afirma que “a forma significativa expressa a emoção do seu criador”, mas isso não faz mais que acrescentar confusão à definição do termo. E isso por duas razões: a primeira, porque assim entendida, a “forma significativa” não pode estender-se aos objetos estéticos naturais, não criados pelo homem. E, segunda, porque não se pode inserir nessa formulação um significado emocional que não lhe cabe, depois de tê-la definido como simples organização de elementos materiais, sensíveis. Em suma, o reconhecimento de que o espectador desempenha certo papel como sujeito da experiência estética que nele desperta o objeto não altera o estatuto deste como objeto em si, cuja objetividade estética se acha determinada pela organização formal de seus elementos materiais, sensíveis. Por outro lado, ao admitir a presença de um conteúdo emocional que tem sua fonte no sujeito, no criador, não faz mais que mostrar a impotência desse objetivismo extremo e “puro”.

O SUBJETIVISMO ESTÉTICO

Frente à pretensão objetivista de separar o estético do sujeito, o subjetivismo absolutiza o papel da subjetividade, deixando de lado as qualidades e os fatores objetivos que intervêm na relação estética. Historicamente, o pensamento estético ocidental gira, até o século XVIII, em torno do objeto, embora não falem posições subjetivistas nos séculos anteriores e inclusive na Antiguidade grega. Para os sofistas, por exemplo, o homem era a medida de todas as coisas e, portanto, também da beleza. Contudo, é preciso esperar cerca de vinte séculos para que a atenção se coloque, com os empiristas ingleses, na dimensão subjetiva do estético. Mais que à qualidade, ou conjunto de qualidades de um objeto que se considera belo, atende-se então à faculdade humana — o sentimento — que faz sentir as coisas como belas. Transpõe-se assim a fonte do estético do objeto ao sujeito. Hutcheson e Hume representam claramente essa reviravolta em relação ao objetivismo. E o representam

ao reduzir o estético à percepção do sujeito: “A beleza”, diz Hutcheson, “denota realmente a percepção de uma mente.” E David Hume salienta a mesma idéia ao negar que o belo seja uma qualidade objetiva e só a descobre no sujeito, em sua mente: “A beleza não é nenhuma qualidade das coisas em si mesmas. Existe na mente que as contempla, e cada mente percebe uma beleza diferente” (entrevista de Tatarkiewicz, em sua *História de seis idéias*).

O subjetivismo, com esses dois aspectos constantes em suas múltiplas formas — negação das qualidades objetivas e absolutização do papel do sujeito —, nós o encontramos em diferentes teorias estéticas do século XX. Já tivemos oportunidade de conhecer a explicação subjetivista da contemplação dada pela teoria da *Einfühlung*. Como vimos, segundo ela, o objeto estético carece de realidade própria e é apenas uma projeção dos sentimentos do sujeito que o contempla. Vimos também que para Tolstói o estético só existe subjetivamente, mas entendendo por subjetivo o efeito emocional do objeto sobre o sujeito.

Dentro do âmbito subjetivista se movem também, em nossa época, outras teorias que continuam a tradição empirista inglesa. Assim, para o filósofo norte-americano Ralph B. Perry, o estético como valor não é uma propriedade que pertença ao objeto, mas sim a propriedade que este adquire quando desperta um interesse. Portanto, não há objeto estético se o sujeito não o converte em tal ao interessar-se por ele. Tal é o ponto de vista que expõe em sua obra *General Theory of Value*, e que facilmente se estende ao estético. A chave da explicação do valor está no interesse do sujeito e não nas qualidades do objeto. A catarata, por exemplo, carece de valor estético “até que uma sensibilidade humana a considere sublime”. Não é sublime em si; necessita do sujeito que a considere como tal. E nisso certamente Perry tem razão; mas não significa que basta a intervenção necessária do sujeito para que este considere o objeto sublime. Algo precisa ocorrer nele para que, ao contrário de outros objetos, provoque no sujeito o sentimento da sublimidade. Por outro lado, no caso particular do interesse estético, não se trata — como já tivemos ocasião de assinalar — de um interesse prévio, aplicável a qualquer objeto; mas sim de um interesse que surge e se mantém na

relação do sujeito com ele, e justamente quando possui certas qualidades que o tornam possível.

O subjetivismo estético impregna também as obras de J. A. Richard, *Princípios de crítica literária e Fundamentos de Estética* (em colaboração com C. K. Ogden). De acordo com as idéias expostas nelas, há objetos que, ao ser contemplados, produzem certo equilíbrio ou harmonia emocional e que, por essa razão, são considerados belos. O subjetivismo que se defende aqui não consiste em assinalar que o sujeito é afetado emocionalmente, mas sim em identificar o estético com esse efeito emocional, deixando de lado as qualidades do objeto que intervêm na produção desse efeito. Portanto, insistindo no que já dissemos com respeito ao objeto que se considera sublime, acrescentamos agora que algo há de existir nele, alguma qualidade que torne possível o equilíbrio emocional que provoca em nós, por exemplo, a sinfonia *Praga* de Mozart, embora esse equilíbrio não seja tão patente quando se trata de uma sinfonia como a *Nona* de Beethoven.

Finalmente, o subjetivismo estético se mantém sem rodeios desde as posições neopositivistas de Alfred J. Ayer (em *Linguagem, verdade e lógica*), ao afirmar que no juízo estético não se enuncia nada sobre o objeto nem sobre o sujeito, mas se expressa pura e simplesmente um estado de ânimo do sujeito. Quando se declara que tal flor é bela, ou que aquela catarata é sublime, não se diz nada acerca de um ou outro objeto; registra-se simplesmente que o sujeito experimenta o estado de ânimo expressado no juízo estético correspondente. Trata-se de uma questão empírica, de fato, mas só e exclusivamente no que tange ao sujeito, a seus sentimentos ou estado de ânimo.

A SUPERAÇÃO DOS OPOSTOS

Tanto o objetivismo quanto o subjetivismo têm sua parcela de verdade ao reagir frente à posição contrária, mas erram ao tentar consertá-la. O objetivismo aceita ao ressaltar a objetividade do estético, mas segue um

caminho errado ao concebê-la como uma objetividade em si, à margem da relação com o homem. O subjetivismo, por sua vez, acerta ao assinalar o papel do sujeito, mas perde o rumo ao absolutizar este e desconhecer as qualidades objetivas que não se reduzem às naturais ou sensíveis de um objeto em si. Ambas as posições incorrem no mesmo erro: separar o que só existe em relação mútua e, uma vez separados os seus termos — sujeito e objeto —, concebê-los de um modo abstrato e absoluto.

Portanto, sujeito e objeto não só existem em geral em relação mútua, mas sim em uma relação histórica, concreta, o que impede falar de um e outro em termos gerais, abstratos, imutáveis. O caráter histórico-concreto dessa relação pode ser comprovado aduzindo-se simplesmente que nem sempre existiu, nem sempre se deu da mesma forma, pelo menos com a forma específica que alcança tal relação a partir dos tempos modernos. Não existia, certamente, com sua autonomia e peculiaridade nas sociedades pré-histórica, medieval ou pré-hispânica, embora nela ocorressem os objetos mágicos, religiosos ou míticos com os quais mantemos hoje uma relação estética. Esses objetos já existiam para os homens de seu tempo, enquanto satisfaziam determinadas necessidades e cumpriam as funções correspondentes — mágica, religiosa ou mítica —, mas não existiam esteticamente, ou seja, cumprindo uma função estética específica ou dominante. Os objetos de outros tempos com que hoje mantemos uma relação estética tinham certamente determinadas qualidades materiais ou físicas que, para os homens das sociedades correspondentes, se convertiam em propriedades mágicas, religiosas ou míticas, mas não em propriedades estéticas. Não que os homens dessas sociedades — caçadores pré-históricos, fiéis medievais ou adoradores astecas — estivessem cegos para elas. Só se está cego, em geral, para o que, podendo ser visto, não se vê. Mas, nos exemplos citados, o sentido da visão não estava formado ou constituído para poder ver, como objetos estéticos, a pintura mural, o altar da igreja ou a deusa de pedra. Como já tivemos ocasião de expor, para que o homem se situe ante certos objetos na relação estética adequada, exige-se todo um longo processo no tempo, no decorrer do qual vão se criando as condições necessárias para que surja e se desenvolva, com sua autonomia e especificidade, a relação estética.

Em capítulos anteriores já nos referimos a essas condições diversas: materiais, sociais e ideológicas. Por isso nos limitaremos agora a recordá-las muito esquematicamente. Condição fundamental é a atividade material, produtiva, do homem. Este, ao afirmar com seu trabalho o seu domínio sobre a natureza e a capacidade de imprimir aos materiais a forma adequada, produz assim objetos que satisfaçam determinadas necessidades vitais e eleva sua capacidade de criar objetos que, por sua forma, já não cumprem funções imperiosas, vitais, mas também a função espiritual que chamamos estética. A característica fundamental do trabalho humano — imprimir a uma matéria a forma adequada a sua função — é mantida na prática estética. Aqui também se trata de dar forma a uma matéria sensível, só que neste caso se trata da forma necessária para que o objeto cumpra a função própria, específica, que chamamos estética. Com a particularidade de que essa produção não só elabora o objeto correspondente (estético), mas também o sujeito (estético) que se relaciona com ele (Marx).

Mas, como vimos também em capítulos anteriores, as condições que tornam possível a relação estética não se reduzem ao desenvolvimento da produção material, ao incremento do domínio do homem sobre a natureza. Já ao nível do trabalho, esse domínio requer, mesmo assim, uma elevação cada vez maior das capacidades humanas físicas e espirituais para exercê-lo. E daí que certa divisão social do trabalho, assim como sua especialização e profissionalização se fazem necessárias para que se possam produzir (pelos especialistas ou profissionais, ou seja, os artistas) os objetos da relação estética, ou obras de arte, como relação específica e autônoma. Em suma, como relação do sujeito com certos objetos, a relação não pode ser separada das condições sociais em que tais objetos se produzem, distribuem e consomem, mas tampouco de certas condições espirituais, culturais ou ideológicas sem as quais não poderiam ocorrer como objetos estéticos. Exige-se a existência de determinada superestrutura ideológica da sociedade; quer dizer, de um conjunto de idéias, crenças, normas ou valores (ou ideologia estética), que justifique e guie o comportamento estético dos homens (como um comportamento diferente de outros: moral, religioso, político etc.), as-

sim como das instituições — escolas, mercado, academias etc. — correspondentes.

Semelhante ideologia estética não existe mesmo quando impera a magia, o mito ou a religião, impérios diversos que só serão derrubados em tempos modernos. Essa ideologia estética, que justifica um comportamento estético específico e autônomo, só surgirá e se desenvolverá nesses tempos para se afirmar sobretudo no século XIX e no nosso, justificando exatamente a produção e o consumo de um objeto específico, estético (o artístico), digno de ser contemplado por sua forma. Mas, mesmo ocorrendo já essa ideologia da autonomia e especificidade estéticas, tratar-se-á, durante os séculos XVIII, XIX e até já entrado o século XX, de uma ideologia predominantemente classicista ou eurocêntrica. Essa ideologia tenderá a apresentar — com as correspondentes exclusões — o que, em definitivo, é justificação e guia de um comportamento estético particular — o estético ocidental — como uma prática e um comportamento estéticos universais. Em suma, como demonstra a relação estética submetida a essa ideologia classicista, eurocêntrica, o modo como o sujeito e o objeto entram em uma situação estética não pode abstrair-se da ideologia que fixa, nela, seu lugar e relação mútua. Daí o erro em que incorrem tanto o subjetivismo quanto o objetivismo ao separar os termos da relação ou designar-lhes um lugar fixo nela.

O subjetivismo, na verdade, dá ao sujeito um lugar fixo, imutável, ao atribuir-lhe uma capacidade ou sensibilidade estética que corresponde a sua natureza humana. Tal é o sujeito para Kant. Não se trata, evidentemente, de um sujeito empírico, individual, mas sim de um sujeito humano, universal, que possui um sentido especial, ou espécie de “senso comum” da beleza ou do gosto, que permite julgar e estimar o belo com uma pretensão de universalidade. Trata-se então de uma capacidade humana universal, não compartilhada por animais. Assim, o estético tem que buscá-la em certo comportamento do sujeito, no qual “o sentimento de uma harmonia no jogo das faculdades mentais, que só se pode sentir”, constitui um elemento essencial (*Crítica do juízo*). O sujeito atribui beleza a um objeto quando este é percebido desinteressadamente, sem uma representação do fim e como um objeto que produz prazer. Mas, embora

não se trate do sujeito empírico, pessoal, o realce é posto, como em todo subjetivismo, na subjetividade, ainda que entendida esta em um sentido universal e, portanto, antropológico. Assim entendida, a fonte do estético está no homem, em uma capacidade ou sentido especial da beleza, comum a todo o gênero humano e alheia a todo contexto histórico-social concreto. Este “sentido estético” é, definitivamente, um atributo da “natureza humana”, concebida esta como uma essência permanente e imutável através dos avatares da história real.

Portanto, pode-se tentar retirar esse antropologismo pondo a “natureza humana” em movimento; quer dizer, apresentando-a configurada pela história e em diferentes situações históricas. A dimensão antropológica do estético só poderia ocorrer historicizada. Mas então perderia sua universalidade como traço permanente da “natureza humana”, já que, se bem que só ocorra na história, nem sempre ocorreu historicamente. Como tentamos mostrar ao longo de nossa exposição, o estético como relação humana específica (entendida como produção de certos objetos, como consumo ou recepção deles) é algo que o homem conquistou historicamente, ou seja, no decorrer de um longo e complexo processo em sua própria história, e não um atributo de sua “natureza” à margem daquela.

Na verdade, embora reconheçamos a existência de um comportamento estético intencional há relativamente poucos séculos, e admitamos a existência de uma práxis estética não intencional desde há trinta ou quarenta séculos, a “natureza humana” não tem uma dimensão estética nas centenas de milhares de anos que precedem essa prática estética não intencional. E não a tem embora seja certo que a capacidade humana de produzir materialmente — esta sim, inseparável do homem desde que existe como tal — estava engendrando as condições necessárias para que a criatividade humana, já relevante no trabalho, chegasse a ter uma dimensão estética. Por isso há que considerar-se o “caráter universal em sentido antropológico da dimensão estética” ou o “*princípio antropológico* como base de uma nova Estética” — como diz José Jiménez (*Imagens do homem*) — no “desenvolvimento prático da própria experiência estética (no duplo plano histórico e estrutural)”. Quer dizer, não se pode

falar em rigor de “natureza humana” e, portanto, do estético como atributo dela, sem ter presente seu caráter histórico-social: histórico porque não há — como pensava Kant — um “sentido estético” comum aos homens de todos os tempos, e social porque apenas socialmente ocorre a relação sujeito-objeto que chamamos estética.

Assim, quando afirmamos, frente a todo subjetivismo, que o sujeito possui nessa relação a capacidade de vincular-se com o objeto, constituindo com ele uma situação que denominamos estética, não nos referimos ao sujeito universal, kantiano, que, dada sua natureza humana abstrata, virou as costas à história, à sociedade e, portanto, ao desenvolvimento concreto, real, da experiência estética. Referimo-nos, pelo contrário, a um sujeito concreto, empírico, individual, que, por sê-lo, é também social; um sujeito estético que só é tal histórica e socialmente e que, por sua vez, só histórica e socialmente desenvolve prática e concretamente a capacidade humana conquistada.

A absolutização do papel do sujeito tem, pois, como vemos, uma face dupla: por um lado se isola do objeto ou transforma este em projeção de uma faculdade sua e, por outro, dá a esta faculdade uma dimensão universal, antropológica, essencialista, fora da história e de suas manifestações concretas. O objetivismo cai em uma absolutização semelhante, embora de símbolo contrário: isola o objeto do sujeito ou reduz o papel deste — entendido em um sentido antropológico, abstrato — a um simples registro do já ocorrido esteticamente no objeto em si, sem que participe ativamente em sua constituição. Assim se apresenta, como tivemos oportunidade de advertir, no objetivismo naturalista que identifica as propriedades estéticas com as naturais, físicas, existentes à margem do homem. E assim se apresenta igualmente o objetivismo formalista que, nas obras de arte, identifica as propriedades estéticas com as propriedades formais as quais, ao serem concebidas sem o significado que lhes é inerente, se considera que ocorram objetivamente, com independência do sujeito que as percebe.

Portanto, o objeto só existe esteticamente, em um caso ou outro, em relação com ou *para* o homem, entendido frente a toda recaída em uma concepção especulativa ou antropológica de sua “natureza”, como

um ser social, histórico e, ao mesmo tempo, concreto, individual. E existe em dois planos que, embora se achem vinculados entre si, como estão o social e o individual no homem real, devem ser distinguidos. O certo é que o objeto estético só existe potencialmente enquanto não abre passagem — com sua espreita na Antiguidade grega, suas descobertas no Renascimento e sua afirmação na época contemporânea — à ideologia estética que admite a especificidade e autonomia relativa da relação estética. Nesse sentido, só existe efetivamente ao se tornar realidade a possibilidade de ser reconhecido esteticamente, não como um objeto em si, mas como um objeto para o homem que, em determinadas condições sociais e históricas, assume tal ideologia estética. Voltemos a nossos exemplos anteriores, a pintura rupestre, a pia batismal e o monólito asteca, para ilustrar nossas idéias. Como objetos estéticos não existem em absoluto, nem sequer potencialmente, nas épocas e sociedades respectivas, posto que não existe a ideologia estética que justifique e guie o comportamento propriamente estético com eles. Resumindo, não existe a possibilidade de que as propriedades desses objetos — naturais, físicas ou artificiais, produzidas por uma atividade prática, material, humana — se transformem efetivamente em profundidades estéticas. Só historicamente, de modo balbuciante na Grécia antiga, com maior firmeza no Renascimento, e com uma consciência estética mais específica e autônoma na época contemporânea, surge a possibilidade dessa transformação sob a orientação e sanção da ideologia estética correspondente. Só quando essa ideologia abriu o espaço da especificidade e autonomia do estético é que se criam as condições de possibilidade para que se produzam os encontros concretos, singulares, entre sujeito e objeto que chamamos de situações estéticas.

Só nelas os objetos dotados de certas qualidades, não qualquer objeto, adquirem uma existência estética efetiva. Enquanto não entra em uma situação estética concreta e, por isso, enquanto não é percebido ou contemplado, o objeto, mesmo possuindo as qualidades ou propriedades naturais, físicas ou sensíveis necessárias, só é estético potencialmente. Para que possa realizar sua esteticidade ou passar da que só é potencial à sua realidade estética efetiva, exige-se a participação do sujeito. Só

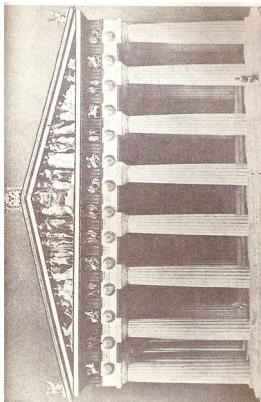


Fig. 40. A beleza clássica fundada na ordem, na proporção e na harmonia no Parthenon (fachada oriental restaurada) da antiga Grécia. Este templo em escala humana, construído para honrar deuses humanizados, expressa com sua estrutura formal uma relação harmônica e transparente do homem grego com o mundo em que vive e com as divindades que estão mais além dele. (Parte III, cap. II)

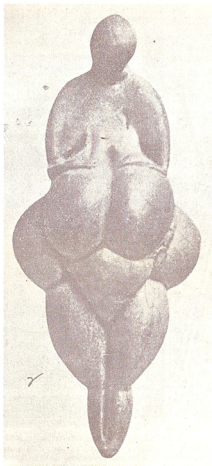


Fig. 41. A *Vénus de l'Esplugue* (Museu de História Natural, Paris) está muito longe de prefigurar os cânones da beleza clássica ou renascentista. (Parte III, cap. II)



Fig. 42. Através dos séculos se mantém um consenso geral ao atribuir o que chamamos Beleza à *Vénus de Milo* (Museu do Louvre, Paris). Mas esta beleza sem adjetivos é, em definitivo, uma beleza adjetivada: clássica ou classicista. (Parte III, cap. II)

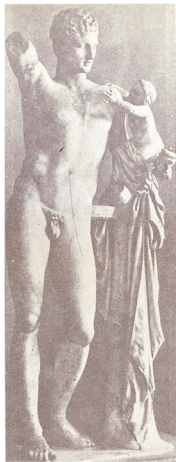


Fig. 43. O *Hermes* de Praxiteles (Museu de Olímpia) responde à sede de beleza que domina na Grécia clássica sem deixar espaço teórico — com a exceção de Aristóteles — nem prático ao feio. (Parte III, cap. II)



Fig. 44. Com esta cabeça de *Afrodite* de Gnido pode ser exemplificado o belo clássico. Assim entendido, o belo desapareceu do cenário estético ou subiste nele como um círculo de ferro do qual não se consegue sair? (Parte III, cap. II)



Fig. 45. As três graças de Rubens (Museu do Prado, Madri) encarna, com sua apoteose do corpo, um ideal barroco de beleza feminina que já não é o que encarna a *Vênus de Milo* da Grécia clássica. (Parte III, cap. II)

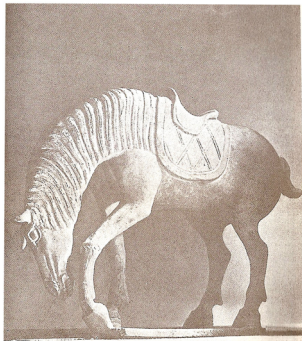


Fig. 46. O belo não ocorre só na arte ocidental. Também o encontramos nas manifestações artísticas de outros povos e outras culturas não-ocidentais, como o prova esta estatueta de um cavalo pastando da arte chinesa da dinastia Tang (séculos VII-IX de nossa era). (Parte III, cap. II)



Fig. 47. Bela estatueta de um cavalo dançando (arte chinesa da dinastia Tang). O movimento e a expressão se conjugam nela com a serenidade e o equilíbrio. (Parte III, cap. II)



Fig. 48. O belo clássico e renascentista conhece a perturbação barroca que testemunha este quadro de El Greco, *La Trindade*, no Museu do Prado, de Madri. (Parte III, cap. II)



Fig. 49. A deslumbrante beleza da modelo que aparece em *A saia branca* de Balthus suscita comentários que pressupõem o conceito do belo clássico. (Parte III, cap. II)



Figs. 50 e 51. O belo também se faz presente no cinema. Assim o testemunham estas duas cenas do esplêndido filme de Serguei M. Eisenstein, *Que viva México!*. Acima: "Um melancólico e ampliado lamento: a despedida índia ao sol poente" (do roteiro de Eisenstein). Abaixo: "De acordo com a tradição, Sebastián terá que dar sua noiva de presente ao proprietário da fazenda" (do mesmo roteiro). (Parte III, cap. II)

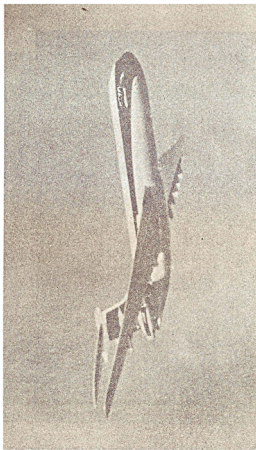


Fig. 52. A um avião em pleno vôo, não construído prioritariamente com uma finalidade estética, podemos atribuir uma beleza que se conjuga com o técnico. (Parte II, cap. II)



Fig. 53. Com Velázquez, como se pode apreciar em seu quadro *O menino de Vallecas* (Museu do Prado, Madri), o feio adquire na arte a carta de cidadania estética.

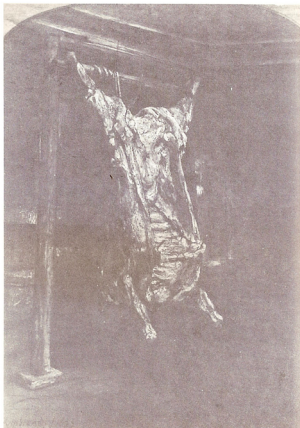


Fig. 54. O boi esfolado, de Rembrandt (Museu do Prado), representa um objeto ingrato, ignóbil, que produz insatisfação ou desgosto ao ser contemplado na vida real. Mas não é assim que o espectador do quadro reage ante a fealdade, não a real, mas a representada ou criada. (Parte III, cap. III)



Figs. 55 e 56. Embora seja Velázquez a abrir de par em par as portas ao feio no século XVII, quase dois séculos antes, em pleno império renascentista da Beleza, Leonardo da Vinci reconhece que não só o belo existe nos corpos, mas também o feio. Acima: *Expressão de um homem gritando*, Museu do Louvre, Paris; abaixo: *Desenho*, Chaswort Museum, Londres. (Parte III, cap. III)



Fig. 57. A fealdade destes rostos verminosos na aquarela *Mercado da carne em Hamburgo* (1973), de José Luís Cuevas, entranha uma denúncia e uma crítica da sociedade em que imperam a corrupção e a injustiça. (Parte III, cap. III)



Fig. 58. O homem em chamas, pintura em afresco de José Clemente Orozco na cúpula do Hospicio Cabañas de Guadalajara, Jalisco. Este homem devorado pelo fogo constitui uma alegoria pictórica da dimensão trágica e sublime que Orozco descobre na existência humana, junto à degradada e corrompida da qual dá testemunho em outras obras. (Parte III, cap. IV)



Fig. 59. *Os fuzilamentos do 3 de maio de 1808 em Madri* (Museu do Prado) de Francisco de Goya nos faz ver a trágica situação de um grupo de patriotas madrilênhos que enfrenta o grupo pétreo e implacável do pelotão de fuzilamento. (Parte III, cap. V)



Fig. 60. Neste detalhe do quadro de Goya, *Os fuzilamentos do 3 de maio de 1808 em Madri*, vemos o infeliz que jaz sem vida, antecipando o destino inexorável que aguarda todo o grupo e que suscita nossa compaixão. (Parte III, cap. V)



Fig. 61. Este quadro de Édouard Manet, *A execução de Maximiliano*, de 1867 (Museu de Boston) se assemelha pelo tema, e inclusive por sua composição, ao de Goya, *Os fuzilamentos do 3 de maio*. Mas ele confirma o que Aristóteles já havia observado: que a morte por si só não basta para caracterizar uma situação como trágica; neste caso, a do imperador Maximiliano e dos generais mexicanos, traidores da pátria, que o acompanham. (Parte III, cap. V)



Fig. 62. O título desta gravura, "Já não há remédio", da série *Os desastres da guerra*, de Goya, expressa claramente o caráter trágico do desenlace da situação vivida pelos personagens do artista. (Parte III, cap. V)

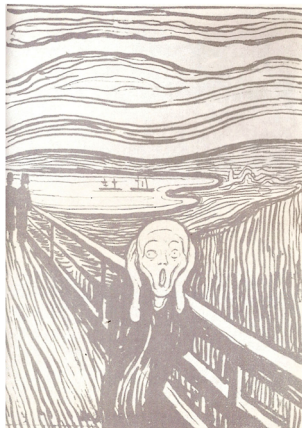


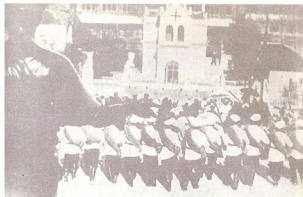
Fig. 63. Em *O grito*, de Edvard Munch, a figura humana se retorce e deforma para poder expressar um terror sem limites. (Parte I, cap. II)



Fig. 64. O mural de Picasso, *Guernica* (1937), do qual se diz com razão que divide com *Os fuzilamentos do 3 de maio de 1808*, de Goya, "o grito mais terrível que a Espanha lançou", é um exemplo genial do trágico na pintura. (Parte III, cap. V)



Fig. 65. Picasso torna a levar uma situação trágica à pintura com seu *Massacre na Coreia* (1951). (Parte III, cap. V)



Figs. 66 e 67. O conflito trágico com seu desenlace desditoso se faz presente nestas duas cenas de *O encouraçado Potemkin*, filme de Eisenstein. Acima: os cossacos arremetem implacavelmente contra o povo indefeso; abaixo, uma de suas vítimas jaz no solo com as mãos nuas ante os fuzis apontados. (Parte III, cap. V)

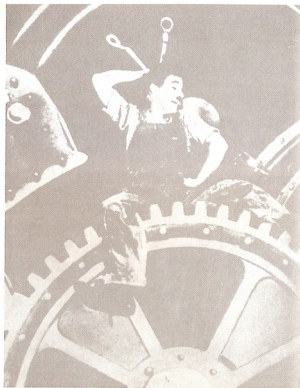


Fig. 68. Como se pode apreciar nesta cena do filme de Chaplin, *Tempos modernos*, o cômico, ao desvalorizar certa realidade — neste caso, o mecanismo da sociedade capitalista desenvolvida —, se transforma em uma vigorosa forma de crítica social. (Parte III, cap. VI)



Navidades de 1880



Navidades de 1881

Fig. 69. A política e os políticos sempre foram temas prediletos — enquanto a liberdade de imprensa e de expressão o permitiu — de caricaturistas e humoristas. Na Espanha já tem uma longa tradição, como se pode ver por esta ilustração de 1881 da revista *El Loro*, na qual os políticos governantes da época festejam satisfeitos o Natal, mudando simplesmente de um ano para outro o prato que se dispõem a comer: o Pressuposto em 1880, servido com o molho "O País", em 1880, e o Poder, temperado com o molho "Promessas em conserva", em 1881. (Desenhos extraídos do livro de Valeriano Bozal, *A ilustração gráfica do século XIX na Espanha*, Comunicación, Madri, 1979.) (Parte III, cap. VI)

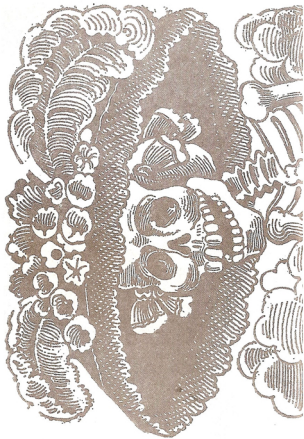


Fig. 70. Caveira chique de José Guadalupe Posada, com a qual o grande gravador mexicano desvaloriza o empavonado mundo "elegante" ou "bela sociedade" porfiriana que será arrasado pela Revolução Mexicana de 1910. (Parte III, cap. VI)



Fig. 71. Com suas caveiras, Posada arremete sarcasticamente contra os poderosos. A de Dom Quixote mostra o mancho na missão que lhe confiou Cervantes: impor sua lei, desfazendo agravos. (Parte III, cap. V)



Fig. 72. José Clemente Orozco, nestes desenhos a bico de pena, cultiva a sátira política nos anos turbulentos da Revolução Mexicana. Acima: políticos proeminentes da época de Francisco Madero adulam a pátria. Abaixo: Madero é reverenciado por alguns políticos mexicanos. (Ilustrações extraídas do livro de Alma Reed, Orozco, FCE, México, 2ª ed., 1983.) (Parte III, cap. V)

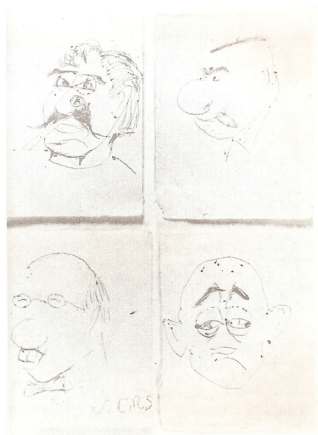


Fig. 73. Rostos diversos, de Juan Enrique Sánchez Rebolledo (1958), nos quais a comicidade está mais perto da sátira agressiva que do humor compassivo. (Parte III, cap. VI)



Fig. 74. O estranho, fantástico e irreal, que surge da união do mais heterogêneo nos seres reais, se faz presente na parte central do tríptico *O jardim das delícias*, de El Bosco (Museu do Prado). (Parte III, cap. VII)



Fig. 75. O distanciamento da ordem normal ou natural, que caracteriza o grotesco, como meio para desclassificar certa realidade, ocorre claramente em *A carroça de fejo* (parte central), de El Bosco (Museu do Prado, Madrid). (Parte III, cap. VI)



Fig. 76. O grotesco com seus traços essenciais aparece neste detalhe, "O inferno", de *O Jardim das Delícias*, de El Bosco.

então o objeto desenvolve uma forma sensível à qual é imanente um significado. Ao percebê-lo, o sujeito não inventa essa forma nem esse significado que têm como premissa as qualidades objetivas que os tornam possíveis, sejam as naturais do estético natural — de uma paisagem, por exemplo —, sejam as artificiais, criadas pelo homem quando se trata, por exemplo, de uma obra de arte. Prescindindo delas, não se realizaria a esteticidade do objeto (que é o que não entende o subjetivismo); mas, por sua vez, prescindindo da intervenção do sujeito, o ocorrido (na paisagem natural) não alcançaria um plano estético, ou mesmo o criado (na obra de arte) não poderia realizar-se como tal (e isso é o que, em um caso e outro, o objetivismo não entende).

Concluindo, o estético — como categoria geral — caracteriza um tipo de objetos que, por sua forma sensível, possuem um significado imanente que determina, assim mesmo, o comportamento do sujeito que capta, percebe ou contempla esses objetos de acordo com sua natureza sensível, formal e significativa. Mas o estético só classifica um e outro (sujeito e objeto) na relação humana, histórica e social que torna possível sua existência estética, e na situação concreta, singular, em que essa possibilidade se realiza efetivamente.

Do estético como categoria geral passamos às categorias estéticas particulares. Não é casual que comecemos pela categoria do belo. É a primeira que encontramos nas linguagens dos povos, e a primeira também na qual se detém o pensamento estético ocidental. Nas línguas mais antigas como a grega, e nas das sociedades pré-helênicas, “belo” aparece com um matiz peculiar no interior do “bom”. Designa, mesmo assim, o “bem fabricado” ou “bem-feito”. Na *Ilíada*, a palavra *kalós* designa o belo referido a objetos produzidos com arte, *tekné*,* assim como a pessoas humanas ou divinas, animais e a natureza. No poema homérico os objetos belos, bem-feitos — como as armas — cumprem quase sempre uma função utilitária. A beleza do homem é associada à sua beleza moral, embora sem identificar-se totalmente uma e outra. Mas se a beleza de uma pessoa não se desliga de suas qualidades morais, medidas estas com uma régua aristocrática, tampouco se desliga plenamente de sua aparência sensível, física, como se pode inferir dos elogios homéricos à beleza de Aquiles e Helena.

* “Arte” (*tekné*) conservará ao longo da Antiguidade grega o significado de produção feita com habilidade, com destreza, de acordo com certos princípios ou regras, trate-se de objetos utilitários ou de objetos que hoje chamamos obras de arte. Por conseguinte, tanto os produtos do trabalho de um carpinteiro ou de um tecelão, como os da atividade de um pintor ou um escultor, faziam parte do mundo da arte (*tekné*).

"COISA DIFÍCIL É O BELO" (PLATÃO)

Com essas palavras Platão põe um ponto final em seu diálogo *Hípias maior*, depois de haver submetido ao bistori socrático várias definições do belo. E, não obstante essa dificuldade, ou talvez por ela, desde que os primeiros filósofos gregos se ocupam da beleza, além dos séculos VII e VI antes da nossa era, vindo nela um atributo do mundo (*cosmos*), não cessaram as tentativas de defini-la. Quer dizer, de encerrá-la em um conceito ou fixar seus limites conceituais, nos quais se apóia exatamente toda definição.

Desde que os pitagóricos encontram no mundo (*cosmos*), como um atributo seu, o que define a beleza clássica (a ordem, a proporção, a harmonia), não se deixou de buscar em um princípio supremo o atributo do belo. E assim proliferam, desde que se formula metafisicamente este ou aquele princípio, as definições metafísicas da beleza, da Antiguidade grega até nossos dias. Tais são, entre outras, as que afirmam que o belo é: *idéia eterna, perfeita, imutável*, da qual participam temporal, imperfeita e diversamente as coisas empíricas belas (Platão); *resplendor de uma luz inteligível nas coisas sensíveis* (Plotino); *beleza das formas que têm sua fonte em Deus e das quais provêm as belezas dos corpos* (Santo Agostinho); *resplendor do Supremo Bem nas coisas sensíveis* (Marsílio Ficino); *reflexo de Deus* (Miguel Ângelo); *manifestação sensível da idéia* (Hegel). E *encurtando as distâncias para chegar, desde a Antiguidade, Idade Média e Renascimento até nossa época, deparamos com definições do belo como as de Maritain (resplendor da forma no sensível) e Heidegger (modo de estar presente a verdade como desvelamento do ser).*

Como podemos observar facilmente, em todas essas definições o substantivo é o princípio supremo escolhido: *idéia, Deus, forma, ser ou verdade*, e o adjetivo das coisas sensíveis, empíricas, que não são belas por si mesmas nem tampouco por sua relação com o homem, mas como qualidades nas quais se manifesta, resplandece, reflete ou se faz presente um princípio supremo. A beleza, com independência dos objetos reais, por um lado, e da relação humana com ela, por outro, *reina com um*

caráter absoluto sobre o tempo e a história, sobre todos os homens e as coisas concretas.

BELEZA SEM METAFÍSICA

Outras definições da beleza fixam sua atenção nas coisas belas, seja em sua realidade própria ou em sua condição de objetos para um sujeito. Desse modo, libertam-se das servidões metafísicas para um princípio supremo. Assim acontece com as definições que enumeramos em seguida:

1. Benedetto Croce enuncia como nota distintiva do belo ser uma "expressão afortunada". Assim, é *inegável* que semelhante "expressão afortunada" seja encontrada também em obras de arte nas quais dominam outras categorias estéticas, como as do trágico, cômico ou sublime.
2. Algo análogo acontece quando o belo se encontra (como o encontram, por exemplo, Plekhanov ou Georg Lukács) na unidade de conteúdo e forma. Mas essa unidade não é privativa das obras artísticas ou literárias que consideramos belas. Assim, um relato como *O processo*, de Franz Kafka tem, em sua unidade indissolúvel, a forma que corresponde ao conteúdo. Certamente seus personagens são abstratos, esquemáticos, despersonalizados, porque assim são efetivamente no mundo oco, coisificado, desumanizado em que se movem ou atuam. Todavia essa unidade de conteúdo e forma não permite afirmar que a narração kafkiana seja bela.
3. Para W. T. Stace (*The Meaning of Beauty*), a beleza ocorre na fusão de um conteúdo intelectual e um campo perceptual, graças à qual se revela um aspecto da realidade. Mas semelhante fusão, que pode ser admitida, não é exclusiva da experiência estética do belo, já que poderia dar-se também em outro gênero de experiências estéticas.
4. Essa amplitude ou indistinação do belo no seio do estético se apresen-

ta também quando se o define atendendo sobretudo a feições próprias do conteúdo: o belo é a vida (Tchernishevsky) ou o característico (Goethe).

5. O belo como categoria particular se dilui igualmente quando é definido como esteticamente valioso. O belo como valor estaria presente em todo fenômeno estético.

6. Nesta excessiva extensão cai também a definição do belo como “imanência total do sentido ao sensível” que defende Mikel Dufrenne. Sua especificidade se perde aqui a menos que se postule — o que não é feito — um grau ou matiz distintivos do belo dentro dessa imanência própria de todo o estético.

7. Max Bense define o belo como “aquele no qual a obra de arte transcende a realidade”. E esse modo de ser ou plano ontológico é chamado assim mesmo de “co-realidade”. Portanto, embora se possa admitir — como o fizemos em capítulos anteriores — que a obra de arte não pode ser reduzida à sua condição sensível, material, nem tampouco prescindir dela, esse modo de ser que Bense chama “co-realidade” seria próprio de todo objeto estético e não só dos objetos belos. Portanto, ao definir a beleza como “co-realidade”, na verdade está se definindo o estético e não exatamente o belo como categoria particular. Daí que a definição de Max Bense — da beleza como modo de ser “co-real” ou “o positivamente estético” — seja infrutífera, por excessivamente geral, quando se tenta definir o belo como categoria específica, particular.

8. Pretendeu-se definir a beleza das coisas como perfeição, entendida esta como adequação plena a sua idéia ou gênero ou como realização cabal do tipo ou protótipo daquelas. De acordo com essa definição, que não pode ocultar seu enraizamento platônico, seriam belos por exemplo o cavalo ou o cão que se adequaram perfeitamente a sua idéia ou gênero. Mas, neste caso, teria de se admitir que também o seriam seres — como o sapo, a lombriga ou a barata — que, não obstante sua perfeição ou adequação plena a seu gênero, dificilmente poderiam ser considerados belos.

9. Ao contrário das definições anteriores, que fixam sobretudo a atenção nas coisas belas, temos a que busca a beleza na relação do objeto com o sujeito ou, mais exatamente, na maneira em que este é afetado por aquele. Tal é a definição que insiste no prazer como ingrediente

distintivo do belo, que, dessa forma, se identifica com o efeito que um objeto estético produz em um sujeito. Mesmo que esse tipo de definição surja sobretudo com o subjetivismo estético nos tempos modernos, ele tem nítidos antecedentes na Antiguidade grega e na Idade Média. Já na Grécia clássica o mesmo Platão, que constrói o paradigma metafísico, idealista, do belo, o caracteriza como “(...) o que nos causa prazer, nem toda a espécie de prazeres, mas os que provêm da visão e da audição”. E entre os objetos que o produzem enumera os que “encantam nosso olhar: homens belos, desenhos em cores, pinturas, esculturas, belos sons, música em geral...” Esta definição, que Platão considera “uma boa definição do belo”, correrá com boa sorte ao longo da história do pensamento estético. Tomás de Aquino dirá também, na Idade Média, que belo é “o que agrada à vista”. E David Hume, no século XVIII, põe em relação direta prazer e beleza e define esta última como “poder especial de produzir prazer”. Kant caracteriza essa relação mais claramente ao delimitar o tipo de prazer e de objeto que estão em jogo. Trata-se, assim mesmo, de um prazer desinteressado e não apenas individual, já que se caracteriza por ser um prazer universal, compartilhado por outros; embora com a particularidade de que essa universalidade, sendo subjetiva, não se acha submetida a regras. Quanto ao objeto, trata-se de que, por sua *forma*, por possuir uma configuração adequada, suscita prazer ao ser percebido. Certamente, mesmo que essas definições do belo como prazer, que exemplificamos com as teorias de Platão, Tomás de Aquino, Hume e Kant, destaquem o ingrediente prazeroso que, inegavelmente, faz parte da experiência estética do belo, corre o risco de toda generalização excessiva, enquanto não é especificado o matiz próprio que o prazer adquire nessa experiência estética particular. Pois, embora seja certo que todos os objetos estéticos — inclusive os feios e os trágicos, como iremos ver — produzam certo prazer, nem todos o produzem da mesma maneira e com a mesma intensidade.

O BELO COMO CATEGORIA ESTÉTICA PARTICULAR

Concluindo, vemos que, se as definições metafísicas, especulativas, só levam a afastar o belo dos objetos estéticos reais e da relação humana específica com eles, as tentativas de construir um conceito de beleza, partindo das coisas belas e da relação humana correspondente, levam a um conceito tão amplo que o belo se desvanece como categoria particular. Em suma, continua de pé a questão de formular — até onde seja possível — uma definição do belo como categoria específica que possa conviver no universo estético com outras categorias particulares, com que se relacione sem se confundir com elas, tais como o feio, o sublime, o trágico, o cômico, o grotesco, o sinistro, o gracioso etc. Ante os caminhos mortos da vazia abstração metafísica e da generalização extravasada, vejamos se é possível atribuir ao belo um terreno estético próprio, partindo de objetos concretos e especialmente dos produtos artísticos que consideramos belos.

DO BELO NA ARTE

Acabamos de dizer “consideramos” belos. Com isso pressupomos uma relação na qual — como sujeitos — nos achamos presentes e na qual os objetos dessa relação exibem sua presença. Não se trata, pois, do belo para um espectador ideal, atemporal, mas para aquele que, como nós, se move no âmbito estético (ideológico e prático) de nosso tempo. E embora esses objetos tenham sido produzidos em épocas passadas, justamente as que registram e datam a história da arte, trata-se de objetos pretéritos por sua origem e com os quais mantemos uma relação viva, não-arqueológica; ou seja, atual, no presente. E assim é quaisquer que tenham sido as relações que mantivessem com esses objetos os homens de seu tempo. É o que tivemos oportunidade de ver amplamente com os exemplos de três obras artísticas produzidas em diferentes épocas e sociedades: a pintura rupestre pré-histórica, a pia de batismo medieval

e a escultura asteca. Daí que apoiamos o ponto de vista do historiador contemporâneo da arte, S. C. Argan, quando afirma que “a história da arte é a única entre todas as histórias especiais que se faz em *presença dos fatos...*” (grifo nosso), idéia que acerta em cheio ao acrescentar: “Seja qual for sua antiguidade, a obra de arte aparece sempre como algo que acontece no presente.”

Aplicado tudo isso à categoria estética que nos interessa neste momento, falar de objetos belos é falar de objetos que aparecem no presente. Ou seja: nós os consideramos belos no âmbito de nossa cultura ocidental, dos valores estéticos com ela assumimos, independente do que a experiência histórica registra nessa área. É um fato, que não pode deixar de ser reconhecido, que os espectadores (e o termo não é muito exato) de outros tempos não os consideravam belos ou, pelo menos, não os consideravam como tais no mesmo sentido que têm hoje para nós quando os contemplamos.

Se acolhemos, pois, os objetos estéticos que chamamos obras de arte como produtos específicos de uma capacidade criadora que não se identifica com a habilidade ou destreza (*tekne*) da Antiguidade grega, e se deixamos de lado sua filiação histórica original e o modo como foram acolhidos e classificados (esteticamente ou não), será preciso reconhecer o seguinte: que existem hoje, ou se nos apresentam na atualidade, certos objetos aos quais atribuímos essa qualidade, feição, modo de ser ou de valer estético, que chamamos “beleza”. Não fazemos tal atribuição num sentido vago por sua amplidão (“a noite negra onde todos os gatos são pardos”), mas sim num sentido preciso, embora seja apenas o indispensável para não confundir o belo com outras categorias estéticas particulares. E, nesse sentido próprio, específico, atribuímos beleza a alguns objetos e não a outros. E, nesse sentido, que faz da beleza uma categoria estética particular, a atribuímos, por exemplo, nas artes plásticas, às estátuas *Discóbulo*, de Míron, *Hermes*, de Praxíteles, ou *Paulina Borgheze*, de Canova; aos quadros como *Santa Família* e *A madona do alvorecer*, de Rafael, *Amor sagrado e amor profano*, de Ticiano, *Festa em um parque*, de Watteau, ou *As respigadeiras*, de Millet. E, na poesia, considera-

mos belo, por exemplo, este fragmento da égloga de Garcilaso de la Vega ao vice-rei de Nápoles:

Águas correntes, puras, cristalinas;
árvores que mirais refletidas nelas;
verde prado onde semeais vossas querelas.
hera que entre as árvores caminha
desviando o passo por seu verde seio
eu me vi tão alheio
do grave mal que experimento,
que de puro contentamento
com vossa solidão me deleitava
onde com doce sono repousava,
ou com o pensamento discorria
por onde não achava
senão lembranças cheias de alegria.

E deslumbrados ficamos pela beleza deste soneto de Miguel Hernández, de *O raio que não cessa*:

Teu coração, uma laranja gelada
com núcleo sem luz de doce amargor
e por fora uma porosa aparência dourada
venturas prometendo ao contemplador.

Meu coração, uma febril granada
de concentrado rubor e aberta cera,
que seus ternos colares te oferecesse
com obstinação enamorada.

Ai, que acontecimento de quebranto
ir a teu coração e achar um gelo
de irredutível e pavorosa neve!

Das vizinhanças de meu pranto
um lencinho sai voando com desvelo
na esperança de que a ele os olhos eu leve.

E beleza é o que encontramos em tantos poemas em língua espanhola: de Góngora, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Carlos Pellicer, Juan Ramón Jiménez ou Octavio Paz. E, quanto à música, que ouvinte contemporâneo negará a beleza de composições como *As quatro estações*, de Vivaldi; os *Concertos de Brandeburgo*, de Bach; as sinfonias *Júpiter* e *Praga*, de Mozart; a *Sinfonia inacabada*, de Schubert; o *Quarteto para cordas* e *Pre-lúdio à sesta de um fauno*, de Debussy; a *Rapsódia espanhola* ou o *Concerto para mão esquerda*, de Ravel; a *Sinfonia clássica*, de Prokofiev, ou *O amor bruxo* e *O chapéu de três bicos*, de Manuel de Falla? E se repararmos na arquitetura, muitos são os edifícios e construções diversas que, desde a Antiguidade até nossos dias, nos cativam por sua beleza, tais como: o Parthenon grego; o Pórtico da Glória da catedral de Santiago de Compostela; a praça de São Marcos em Veneza; o batistério de Florença; o Alhambra de Granada; o Giralda de Sevilha; a fachada da Universidade de Salamanca, a catedral e a capela do Rosário, de Puebla. E beleza encontramos também na Plaza de las Tres Culturas (Tlatelolco, México, D.F.), em que a beleza se divide ou se conjuga em monumentos ou edifícios de três culturas ou sociedades diversas (pré-hispânica, colonial e contemporânea). E, se fixamos a atenção em uma arte como o cinema — nascido exatamente em nosso século e tão tributário de exigências técnicas e industriais —, a beleza não deixa de estar presente em filmes como: *Que viva México!*, de Eisenstein; *Amarcord*, de Fellini; *Maria Candelaria*, do índio Emilio Fernández; *O sacrifício*, de Tarkovski; *O último imperador*, de Bertolucci; ou *Sonhos*, de Kurosawa.

Até aqui nos referimos ao belo na arte, mas certamente não só a encontramos nele, como também em outras esferas do universo estético: a natureza, o artesanato, a indústria e a vida cotidiana. Certas categorias podem faltar nessas esferas: a natureza não é trágica nem cômica, e no

artesanato ou na indústria dificilmente podíamos falar do sublime. Mas em todas elas (quer se trate de uma realidade natural — uma paisagem, uma flor, uma árvore —, ou um ser animal — um pássaro ou um tigre —, ou uma realidade artificial produzida pelo homem — o artesanato, a indústria ou a técnica) cabe falar de beleza, ou de fealdade, quando essas realidades adquirem uma dimensão estética.

Da presença do belo, sobretudo nos produtos da prática artística, podemos extrair estas duas conclusões:

Primeira. Que atribuímos beleza a certos objetos estéticos, que exemplificamos com as obras artísticas citadas, e não a todos. Certamente não a atribuímos a um quadro de Goya como *Saturno devorando seus filhos* ou às suas pinturas negras. Nem a atribuímos a uma litografia como *O grito*, de Edvard Munch, ou a um desenho de José Luis Cuevas. Mas tampouco o faríamos depois de ler este impressionante poema de César Vallejo, de *Espanha, afasta de mim este cálice*:

Ao fim da batalha,
e morto o combatente, veio até ele um homem
e lhe disse: “Não morras: te amo tanto!”
Mas o cadáver, ai!, continuou morrendo.

Aproximaram-se dois e repetiram:
“Não me deixes! Valor! Volta à vida!”
Mas o cadáver, ai!, continuou morrendo.

Acudiram-lhe vinte, cem, mil, quinhentos mil,
chamando: “Tanto amor, e nada poder contra a morte!”
Milhões de indivíduos o rodearam,
com um apelo comum: “Fica, irmão!”
Mas o cadáver, ai!, continuou morrendo.

Então todos os homens da terra
o rodearam: os viu o cadáver triste, emocionado:

“incorporou-se lentamente,
abraçou o primeiro homem: pôs-se a andar”.

Segunda. Que, em consequência, junto às categorias que cobrem o território estético que escapa à beleza, necessitamos dispor de uma categoria específica que permita distinguir esteticamente, em suas criações, um Rafael de um Goya, um Ingres de um Munch, um Garcilaso de um César Vallejo, um Carlos Pellicer de um Jaime Sabines, um Thomas Mann de um Kafka, um Debussy de um Schönberg, um Bertolucci de um Buñuel. E essa categoria é exatamente a do belo.

Portanto, tentar definir a beleza como categoria particular significa nada menos que buscar uma definição real, entendendo por esta a que inclui certos aspectos constantes, necessários ou essenciais (quer sejam procurados na estrutura formal ou na totalidade concreta) de certos objetos belos reais ou efetivamente existentes. Mas a empreitada é verdadeiramente problemática, difícil. Certamente cabe perguntar: pode-se descobrir nas obras que consideramos belas certos traços que, por sua presença efetiva nelas, permitam construir uma definição real, concreta, do belo?

RUMO A UMA DEFINIÇÃO REAL DO BELO

Foram os pitagóricos na Antiguidade grega os primeiros a ressaltar a ordem e a proporção como traços da beleza. Mas é Platão quem desenvolve essa formulação ao pôr, em seu diálogo *Górgias*, a ordem e a harmonia entre as exigências do belo; e precisa desses traços mais ainda ao estabelecer, no *Filebo*, que a linha reta e o círculo, assim como as figuras formadas com eles, são belos. Aristóteles, em sua *Metafísica* atendendo sobretudo às coisas reais, destaca como traços de sua beleza a ordem, a simetria ou proporção das partes entre si, assim como a limitação ou proporção extrínseca do conjunto. E em sua *Poética* acrescenta a esses traços um quarto elemento: o tamanho ou magnitude. Com

as contribuições fundamentais de Platão e Aristóteles, temos os pilares da teoria geral do belo à qual se apegarão — com seus traços de ordem, medida e proporção — a estética cristã (Santo Agostinho) e a estética medieval (Alberto Magno, Santo Tomás).

No Renascimento deixa-se para trás a prática artística medieval na qual os produtos são considerados belos por servir a Deus. Agora se pensa que são belos de um modo essencial e constitutivo. O artista deixa de ser o artesão que produz artefatos belamente e se converte no criador de obras belas ou, como são conhecidas modernamente, “obras de arte”. Os artistas aspiram a criar objetos que tenham a qualidade do belo que encontram na natureza. E quando deparam com uma realidade que não é bela por si mesma procuram embelezá-la ao representá-la, embora isso implique desrealizá-la ou idealizá-la.

Portanto, quando os tratadistas do Renascimento tentam definir a beleza que grande parte deles produziu artisticamente, eles se movimentam teoricamente no marco das definições clássicas. E assim, para Leon Bautista Alberti, teórico da arquitetura e ele próprio arquiteto, a beleza é uma concordância “das partes de um conjunto, de tal maneira que nada se pode acrescentar, abandonar ou mudar sem torná-lo menos agradável” (*L'Architettura. De re edificatoria*). E complementa sua definição com esta outra: “A beleza é uma espécie de harmonia e de acordo entre todas as partes, que constituem um todo construído segundo um número fixo, certa relação, certa ordem, tais como o exige o princípio de simetria que é a lei mais elevada e mais perfeita da natureza.” Temos, pois, como traços da beleza que o artista deve fixar em suas obras os mesmos que encontramos nas teorias de Platão e Aristóteles e na arte clássica, a saber: a harmonia ou concordância das partes, a proporção e a simetria.

Leonardo se atém também ao critério clássico da proporcionalidade como fundamento racional da beleza; mas enquanto Alberti tenta fixar um cânone aplicável a todas as figuras humanas, ele tem presente a variedade que, nas proporções de tais figuras, a natureza desenvolve.

E Lomazzo, um pensador não muito renomado hoje, mas muito importante em sua época, reforça o ponto em seu tratado *O templo da pintura*: “Tudo que nos agrada tem seu fundamento na ordem das pro-

porções que consiste na medida das partes.” O belo se apresenta, pois vinculado a certa ordenação ou proporção das partes de um conjunto. Em consequência, se descobre em certo esquema formal que inclui, junto à proporcionalidade, a harmonia, a simetria, a unidade da variedade. E com essa idéia ou cânone ideal, o artista vê a natureza e o corpo humano. Ou, como diz o pintor Rafael em uma carta a Baltasar de Castiglione: “Para pintar uma beleza, preciso ver muitas belezas; mas, uma vez que as mulheres belas são muito raras, utilizo certa idéia que me vem à mente.” Daí resulta, de modo muito neoplatônico, que os artistas do Renascimento — Rafael, Leonardo e inclusive Miguel Ângelo — adequam sua representação da natureza ou do homem a uma idéia do belo que corresponde ao essencial a seus componentes clássicos.

Na verdade, a beleza fundada na ordem, na proporção e na simetria é a que se considera como tal desde a antiga Grécia. E essa é, assim mesmo, a beleza que proclamam os tratadistas renascentistas e à qual os grandes pintores italianos aspiram plasmar em suas obras, embelezando ou idealizando a realidade. Certamente não podemos deixar de assinalar que, em contraste com esse culto renascentista à beleza, já no século XVII um pintor espanhol, Diego de Velázquez, depois de haver prestado tributo na Itália a essa idéia do belo (por exemplo em *A forja de Vulcano*), ao representar a realidade da corte espanhola — com sua cauda de reis, príncipes, duques, bufões e anões —, já não se sente súdito de um reino da beleza que para ele não existe nem sequer no palácio duplamente real.

Contudo, o reinado do belo ainda haverá de conhecer as perturbações maneiristas de um Bernini, as naturalistas de Caravaggio e as barrocas de El Greco, Rembrandt e Velázquez, antes de se prolongar ainda na prática do século XVIII: com David na pintura; Mozart na música; e Corneille e Racine na literatura, até que o romantismo põe em primeiro plano a expressividade, a emoção e a imaginação que estavam ausentes na beleza clássica. Mas, na teoria, o belo clássico não se deixará desalojar facilmente. O pensamento estético moderno — de Winckelmann a Hegel, e inclusive até Marx no século XIX — seguirá girando em torno do eixo de categorias do belo clássico; paradigma

insuperável para Winckelmann. “Não podemos conceber nada mais belo”, sentenciara Hegel em um tom ao mesmo tempo entusiasta e lapidar; e Marx não poderá ocultar uma veia classicista e eurocêntrica em seu pensamento, ao formular-se o problema do segredo da superioridade da arte grega, uma arte que conserva para ele “a importância da norma e do modelo inacessível”.

O CÍRCULO DE FERRO DO BELO CLÁSSICO

A teoria do belo como o belo clássico, com seus princípios de harmonia, proporção, simetria e medida, dominou na história do pensamento estético — com seu domínio não compartilhado — durante 22 séculos. Seu eclipse na prática, e com maior resistência na teoria, começa no século XIX. Mas por acaso temos outra idéia do belo, uma idéia que possa apoiar-se em certos aspectos específicos — diferentes dos que constituíam o belo clássico —, quando artistas, estetas ou críticos empregam o termo “beleza”?

A mais de vinte séculos da estética clássica e a cinco da renascentista, e depois de uma e outra terem conhecido o vendaval artístico do romantismo e o furacão das revoluções artísticas do século XIX e do atual e moribundo século, cabe perguntar: o que resta do conceito clássico de beleza? Podemos dizer, sem rodeios, que apesar dos ataques de que foi vítima o belo não desapareceu do cenário estético e que inclusive subsiste — embora não reconhecido explicitamente — com certo pano de fundo clássico ou classicista. E assim, quando um filósofo contemporâneo, Eugênio Trias, o relaciona com a categoria que dá título a seu livro (*O belo e o sinistro*), parte — como um pressuposto — do belo com as notas distintivas conhecidas, já que, como ele reconhece: “Prevalece a pressuposição, desde a Antiguidade greco-romana, de que o belo implica harmonia e justa proporção.” Certamente o problema que formula Trias é o da articulação do belo e do sinistro; mas para ele o belo, do qual o sinistro é “condição e limite”, é justamente o harmônico, proporcional,

embora se trate de “um véu (ordenado) através do qual deve ser sentido o caos”. Mas vejamos a mesma suposição no exemplo de um crítico atual, Juan García Ponce, que é ao mesmo tempo um refinado coletor das mais audazes aventuras artísticas de nosso tempo. Ao escrever sobre um pintor de nossos dias, Balthus, ele recorre mais de uma vez ao termo “beleza” e seus derivados. Fala assim da “beleza e clássica serenidade de suas paisagens”; da “aprazível beleza” da cena da pintura *Os belos dias*; da “belíssima menina” no centro do quadro; da “deslumbrante beleza” da modelo que aparece em *Anágua branca* e, finalmente, aludindo a diferentes obras, fala da realidade que “pode nos envolver através da beleza” e da “possibilidade de uma contemplação terna e equilibrada” (*Uma leitura pseudognóstica da pintura de Balthus*). Certamente nesse texto sobre o pintor inglês se fala de beleza, embora não se diga explicitamente de qual beleza se trata. Mas basta prestar atenção ao que dela se aponta (sua “clássica serenidade”, sua tonalidade “aprazível”), assim como o caráter da contemplação “terna e equilibrada” que suscita, para que possamos afirmar que, como no caso de Trias, está se pressupondo, com suas notas distintivas de harmonia, equilíbrio e proporção, a beleza clássica.

Muito se fala de beleza sem que se especifiquem os aspectos que permitam configurá-la como uma categoria específica, particular. Mas por trás da imprecisão e da ambigüidade, o que encontramos com frequência — mais como suposição do que como tese explícita — é a estrutura formal de um objeto harmônico, proporcionado, equilibrado, que provoca certa contemplação serena. Mas esse é justamente o conceito do belo que a Antiguidade grega passa ao Renascimento e que, na época moderna, Kant adotará. O belo a partir de então será concebido, ou suposto, em sua dupla vertente objetiva ou subjetiva, como um objeto que, por sua forma — ou seja, como objeto harmônico, proporcionado ou equilibrado —, produz prazer ao ser percebido.

Avançou-se muito posteriormente na definição do belo? Se assim é, com que se enriqueceu o conceito clássico? E se não o é, que destino deve ser reservado a esse conceito, levando-se em conta não só o desenvolvimento da teoria, mas também o da prática artística, que desde o

século passado rompeu abertamente com a que gerou e alimentou a teoria geral da beleza clássica, renascentista ou classicista? Isso deve ser ressaltado uma e outra vez: a teoria clássica do belo é inseparável de uma prática artística historicamente determinada: a lei da arte clássica. E por isso cai como um anel no dedo de todas as manifestações artísticas ocidentais de inspiração classicista que foram ocorrendo posteriormente, sem contar com a ideologia estética ou “senso comum estético” que, desde o Renascimento, sobrevive em nossos dias na consciência do homem comum e atual.

Que a categoria do belo se vincule a uma experiência histórica, tanto em sua gênese quanto em seu desenvolvimento, longe de ser inquietante é saudável, já que, por essa vinculação concreta, podemos compreender também seus limites e nos livrar assim da especulação e das vazias abstrações das estéticas tradicionais que saltam por cima do tempo, da história e da própria prática. O concreto, a saber, a história real da prática artística, se transforma na prova de fogo a que essas estéticas especulativas não podem resistir.

Mas a prática inspirada pelo ideal da beleza clássica, ou produção da arte bela, não cobre toda a história da arte. E se nela reinam Fídias e Policleto, Rafael e Leonardo, David e Ingres, Vivaldi e Mozart, Garcilaso e Rubén Darfo, são muitos os que, como El Bosco e Caravaggio, Velázquez e Goya, Picasso e Orozco, Vallejo e Neruda, não cabem em suas águas serenas e equilibradas. O que significa que a arte não pode ser reduzida à “arte bela” e, menos ainda, se esta é entendida num sentido clássico ou classicista. Portanto, se não queremos fazer semelhantes reduções e caso se reconheça a existência de obras que não se encaixam no esquema formal de certa prática artística, da qual se alimentou determinada definição do belo, só resta como alternativa abandonar de uma vez para sempre esse conceito ou forjá-lo de novo com materiais conceituais exigidos por certa prática.

MAIS ALÉM DO BELO CLÁSSICO

Essas exigências vêm da história real. Nela percebemos que, em determinados períodos — o barroco, o maneirismo —, os artistas se revelam contra o belo clássico sem deixar de produzir beleza. Assim, por exemplo, seria difícil negá-la a um quadro de Parmigianino, *A virgem do pescoço comprido*, ainda que, com suas formas antinaturais e alongadas, transgrida o esquema formal das proporções clássicas. Tampouco poderíamos negar sua presença em um quadro como *A descoberta do corpo de São Marcos*, no qual Tintoretto mostra um contraste de luzes e sombras, umas formas empoladas ou um “inacabado” que não o afastam da clareza, suavidade e medida do belo clássico. E o que dizemos da arte (maneirista e barroca) que ainda vive sob a pressão ou nas proximidades do império clássico do belo também se aplica a uma arte que, como a romântica, se abre à emoção, ao entusiasmo, ao insólito e misterioso. A beleza aqui, por sua expressividade, não pode ser a do equilíbrio, proporção e harmonia entre as partes. E nem por isso certas obras deixaram de ser consideradas belas, como as considera Eugène Delacroix, o pintor romântico por excelência; só que a beleza não se apoiará em seu ajuste a um esquema formal como o clássico, mas sim — como diz o pintor — em expressar “a pura imaginação do artista”. Beleza, pois, antes de tudo expressiva, ou beleza produzida ao dar à expressão certa forma que, longe de contê-la, permite que se manifeste. Mas essa beleza, que não se deixa reduzir ao esquema formal clássico, é encontrada também nos esforços abertos pelas revoluções artísticas de finais do século passado e primeiras décadas do atual. Será que não achamos beleza em certas obras pictóricas de Renoir, Gauguin, Modigliani, Picasso, Matisse, Diego Rivera ou Balthus; de Debussy e Prokofiev, na música; de Rafael Alberti, Carlos Pellicer, Juan Ramón Jiménez ou Octavio Paz, na poesia? Todos os exemplos anteriores correspondem certamente a épocas diferentes da arte ocidental. Mas também poderíamos acrescentar manifestações artísticas de outros povos e outras culturas não-ocidentais. Na verdade, não são belas as figurinhas de cavalos da arte chinesa Tang ou os frisos maias de Uxmal?

Em suma, à vista de todos esses exemplos, é difícil defender que apenas certa estrutura formal seja a adequada à beleza. Por outro lado, quando se trata do belo clássico não se pode entender que se trata de uma estrutura que por sua forma é bela em si mesma, como se fosse um recipiente que pudesse ser enchido com qualquer significação. Já ressaltamos que a forma é sempre significativa e que, portanto, a harmonia, a ordem ou a disposição proporcionada e equilibrada entre as partes não podem deixar de ter um significado. E assim vemos que o esquema formal da Antiguidade grega está representado no Parthenon, que é um templo em escala humana ou, mais exatamente, na escala de deuses antropomorfizados: um templo que não pretende assustar o homem, esmagá-lo e surpreendê-lo com uma carga sobrenatural. É o templo que corresponde a uma religião na qual as relações humanas com os deuses se tornaram claras, harmônicas, transparentes e felizes. Não há lugar nelas para o confuso, o complexo, o misterioso ou o sinistro. E daí que na inequívoca expressão desse mundo humano que é o Parthenon predominem a harmonia, a proporção, a medida, os efeitos nítidos, e que se excluam, em consequência, o desmedido, o recarregado e o violento. A arte grega não procura uma estrutura formal bela em si mesma, mas sim aquela adequada a uma visão lúcida e clara das coisas: uma relação harmônica e transparente do homem com o mundo e com seus deuses. As mesmas razões que explicam o ideal clássico da beleza, ou seja, a necessidade de adequar certa estrutura formal e determinada visão do homem ou de seus deuses — ou, dito de maneira mais lapidar, de integrar forma e significado no sensível —, explicam também a diversidade e variabilidade do belo em um mundo humano, histórico e mutante por natureza.

Se existe uma visão da realidade na qual se mostra claramente essa diversidade e variabilidade, é a do corpo humano como objeto estético. Que o nu entre na arte para encarnar a beleza é um acontecimento histórico, como o é também sua atribuição a certa configuração do corpo e não a outra. Na Grécia clássica, e no Ocidente na medida em que sobrevive seu ideal de beleza feminina, a *Vênus de Milo* encarna esse ideal. Na Idade Média não se gosta dessa Vênus clássica, que chega

inclusive a ser classificada de diaba; em troca, aprecia-se uma beleza feminina tão afastada dela quanto a representada nos ícones bizantinos. No Renascimento prefere-se a aparência sensível, o corpo nu, embora espiritualizado. Mas o apogeu do corpóreo reside no ideal de beleza feminina que, no barroco, encarnam as mulheres robustas e exuberantes de *As três graças*, de Rubens. Vemos, pois, que os ideais de beleza mudam e com eles, em unidade indissolúvel, certos esquemas formais e o significado vital inerente a eles. Essas mudanças históricas do que, em determinada época ou sociedade, é considerado belo, não são, é claro, casuais. Têm a ver com as mudanças que ocorrem no conjunto de idéias, valores ou atitudes dessa época ou sociedade; ou seja, na ideologia com que os homens tomam consciência, certamente interessada, da realidade em que vivem e das relações que nela contraem entre si.

CONCLUSÃO ANTE A DIFICULDADE DO BELLO

De tudo que foi dito depreende-se que não existe o belo ideal, como uma essência imutável, através de suas configurações concretas, mas sim o belo que ocorre historicamente. Daí que a própria pergunta *O que é o belo?* seja capciosa, já que aponta para uma resposta essencialista ou para uma definição especulativa, abstrata. Certamente o belo não existe por si mesmo à margem de sua relação com o homem, mas sim em determinadas condições históricas, sociais e culturais. Já insistimos diversas vezes que a pintura rupestre de Altamira ou o crucifixo do crente medieval só são belos ou assim começam a ser considerados em determinadas condições históricas. Só nelas, e a partir delas, lhes é atribuída a beleza negada em outros tempos.

Portanto, nem mesmo a pergunta *"O que é belo?"*, pergunta com a qual parece baixar-se do céu especulativo à terra, nos direciona a uma resposta adequada. Certamente pode-se responder assinalando que eles — um quadro, uma escultura ou uma sinfonia —, como objetos concretos, singulares, empíricos, são belos. E se pode tentar explicar que o são

exatamente porque possuem certos atributos comuns. Ao atribuir ao belo esses atributos, partiu-se, é verdade, de certas características comuns, mas ao separá-las dos objetos concretos, singulares, e da forma concreta, singular, em que ocorrem, caiu-se em um novo essencialismo. O empirismo atende ao singular; mas ao transformá-lo em geral desemboca ao mesmo tempo no essencialismo. Desse modo, uma via dupla, a especulativa e empírica, conduz a um mesmo resultado: impedir que o conceito do belo se ajuste ao movimento histórico, real, de suas formas particulares ou manifestações concretas.

Pode o belo ser definido evitando-se o Cila e Caribde que faz dele uma essência imutável, à margem da história real, ou uma manifestação concreta, particular, que se eleva ao universal, situando-se assim igualmente fora dessa história? A pergunta está pedindo uma resposta onde a definição do belo seja universalizável sem ser abstrata, essencialista, e por sua vez atenda ao concreto sem assumir uma de suas formas — por exemplo, o belo clássico — como universal. A meu modo de ver, a resposta que pode ocorrer — a que pode se esquivar aos dois recifes citados —, justamente por sua extensão, por sua universalidade, há de ser forçosamente pobre. E a resposta é esta: chamaremos belo a um objeto que, por sua estrutura formal, graças à qual se inscreve nela certo significado, produz um prazer equilibrado ou um gozo harmonioso. Portanto, como certo prazer ou gozo acompanham sempre toda experiência estética, e não só a do belo, nossa resposta não faz senão introduzir o matiz de uma maior serenidade ou um maior equilíbrio emocional no efeito prazeroso ou contemplação gratificante de todo o estético. É indubitável que uma estrutura formal, uma aparência sensível do objeto no qual dominem os contrastes violentos, não contribuirão para produzir esse prazer contido, equilibrado. Mas isso não significa que apenas um objeto harmônico — no sentido clássico — possa produzi-lo.

Ao caracterizar o belo não podemos ir mais além sem tropeçar nos obstáculos assinalados: a vazia abstração das estéticas metafísicas, que sacrificam o concreto ao abstrato ou a falsa concreção das estéticas classicistas que elevam o concreto — o belo clássico de uma fase histórica determinada da arte — à condição do belo universal. Certamente com

isso não se chega muito longe, mas a tentativa de ir mais além pode nos levar a uma definição que dê as costas à história e à realidade. O velho Platão estava certo: “O belo é difícil”; mas não nos livrará dessa dificuldade o essencialismo em que somos lançados tanto pela especulação quanto pelo empirismo.

Ao abordarmos a categoria estética do feio, a primeira questão que se nos apresenta é exatamente a de justificar seu caráter estético. Qualquer que seja o conteúdo que possamos atribuir-lhe, cabe a pergunta: “O que tem lugar dentro do estético?” Ou, de maneira mais precisa: “Seria ele o indiferente esteticamente, ou a antítese do belo, em cujo caso se poderia pensar que fica fora do universo e do comportamento estéticos?” Mas para responder a essas perguntas é preciso formular também as seguintes: Que tipo de objetos são esses que em determinadas condições consideramos feios, e que características assumem ao se exibirem como tais? E em que sentido a experiência que vive o sujeito ao entrar na relação com eles pode ser classificada exatamente de estética? Só a resposta a esse conjunto de perguntas permitirá nossa penetração no território do feio e perfilar seus aspectos como categoria estética.

O FEIO E AS RELAÇÕES DO HOMEM COM O MUNDO

Ao tentar esclarecer o lugar estético do feio e a experiência peculiar que vive o sujeito na relação concreta, singular, com ele — que chamamos situação estética —, vejamos em primeiro lugar, com referência à categoria que no momento nos interessa, as relações básicas do homem com o mundo. Isso nos permitirá reconhecer que não é em qualquer dessas relações que atribuímos fealdade ao objeto que, nela, suscita a experiência corres-

pondente. Começemos pela relação teórico-cognoscitiva. É evidente que não atribuímos fealdade ao objeto real de nosso conhecimento, nem tampouco ao objeto teórico (conceito, lei ou hipótese) que construímos para produzir esse conhecimento. Ao cientista enquanto tal não interessa a beleza ou fealdade do objeto ou fenômeno que pretende explicar (para o botânico não existe a rosa “bela” ou o matagal “feio”, que existem, em troca, para o contemplador ou o poeta). E o mesmo pode ser dito das proposições com as quais articula a teoria necessária para conhecer seu objeto. O que busca com sua prática é a verdade e o que tenta descartar é justamente o contrário: o erro ou a falsidade. Ao ser enunciada uma proposição ou exposta uma determinada teoria, pode-se falar, com relação à forma em que se enuncia ou expõe uma ou outra, de sua beleza ou fealdade. Certamente esta ou aquela podem ocorrer no texto científico, mas esse ingrediente estético por si só não acrescenta nem tira nada de seu valor cognoscitivo. Uma teoria não é verdadeira por ser bela, nem, por outro lado, é falsa por ser feia. Isso nos faz recordar que há autores — como Ortega y Gasset em seus textos filosóficos ou como Octávio Paz em seus ensaios políticos — cujas proposições, convertidas em metáforas, têm mais valor estético que teórico e que, portanto, seduzem mais por sua beleza que por sua verdade. Digamos de passagem que foi justamente essa capacidade de sedução que levou Platão a expulsar os poetas de sua república ideal.

Vemos, pois, que o feio não tem lugar, ou pelo menos não necessariamente, na relação teórico-cognoscitiva com o objeto real nem com o objeto teórico que se constrói nela para conhecê-lo. Tampouco pode-se admitir essa identificação se o feio é entendido como o não-autêntico que oculta a verdadeira origem e a natureza do objeto. Assim, na arte uma obra é falsa quando, como produto de uma falsificação, oculta sua origem, seu verdadeiro produtor, e aparece dotada das mesmas qualidades de outro produto que ela falsifica. Mas desse duplo ocultamento — de sua origem e sua natureza, já que esta, longe de ser a original, é emprestada ou copiada — não se deduz que a obra falsa, ou falsificada, seja forçosamente feia.

De modo análogo, nas relações humanas regidas pelos princípios ou valores morais do “bem” e do “mal”, o feio não pode ser confundido

com o pólo negativo dessas relações. O certo é que a Estética tradicional, particularmente a grega (com Sócrates e Platão), combina o belo e o bom (doutrina da *kalokagathia*) em um sentido ético e que essa combinação se transforma na Grécia em um ideal de vida. A palavra latina *bellum* (belo), com a qual o Renascimento substitui o que os romanos chamaram *pulcrum* e os gregos *kalon*, origina-se, segundo Tatarkiewicz (*História de seis idéias*), “em *bonum*, através do diminutivo *bonellum* [que] foi abreviado para *bellum*”. Portanto, a identificação do bom com o belo e, por sua vez, do mau com o feio, só pode ser feita com a intenção de ignorar a natureza própria, estética e moral dos termos contrapostos. Mas é indubitável que historicamente, e não só na Antiguidade grega, o feio foi associado freqüentemente com o mal e o belo com o bem, em sentido moral. Por isso, nos relatos e lendas do passado, assim como nas histórias de amor da TV e do cinema em nossos dias, os personagens positivos são belos, e os malvados (os “maus”, como são conhecidos) são feios. Pela mesma razão, nos contos de fadas já ficou consagrado que as princesas que fazem o bem ou sofrem o mal são belas, enquanto as bruxas, que encarnam a maldade, são sempre feias.

Finalmente, na relação prático-utilitária, regida pelos valores opostos do útil e do inútil, do eficiente e do ineficiente, não se pode atribuir aleatoriamente — como pretendeu em nossa época certa estética utilitária ou funcionalista — uma dimensão estética positiva ou negativa a um ou outro par. Certamente, mesmo que em nosso tempo não se tenha conseguido cotejar, com o desenho industrial, utilidade e beleza, isso não permite concluir que um objeto útil, eficiente, seja forçosamente belo por sua aparência sensível. Sem deixar de ser eficientes ou funcionais, os primeiros automóveis que saíam das fábricas eram verdadeiramente feios. E, mesmo assim, um objeto inútil que já não funciona — como os relógios de Pedro o Grande que fazem parte da deslumbrante coleção exibida nos subterrâneos do Kremlin — não deixa de ser belo.

A DIMENSÃO ESTÉTICA DO FEIO

Vemos, pois, que o feio tem uma dimensão estética que não se identifica com outras dimensões ou valores negativos (o falso, o mau, o inútil, o ineficiente) com os quais costuma ser associado por sua negatividade. Classificar de feio um ser real (um carro desconjuntado ou um sapo) não significa negá-lo esteticamente. O feio ocorre em um objeto que por sua forma é percebido esteticamente, ainda que se note — sobretudo quando se trata de objetos reais — a ausência ou negação da beleza. Mas, como acontece com outras qualidades estéticas, mesmo que se trate da experiência singular que vive um sujeito em determinada situação estética, o feio só ocorre historicamente e, com o fluir histórico, muda o seu conteúdo. Nem sempre o que foi considerado feio em uma época sobrevive como tal em outras. Difícil seria encontrar hoje, por exemplo, um visitante de Santiago de Compostela que não fique cativado pela beleza dessa cidade medieval ao contemplar as praças da Quintana e do Obradoiro, as fachadas da praça da Azabachería e da Estalagem dos Reis Católicos, assim como sua catedral e, especialmente nela, seu Pórtico da Glória. E, contudo, um humanista do Renascimento, Cosme de Medici, após visitá-la e vagar seu olhar pelas mais belas expressões arquitetônicas, urbanas e esculturais, descreve a cidade e a classifica de “feia”.

Assim, qualquer que seja o conteúdo derramado historicamente nessa categoria, o que nos interessa ressaltar agora é que com ela se reconhece em certos objetos uma dimensão específica que reclama sua percepção estética. O feio, conseqüentemente, não é sinônimo de não-estético ou de indiferente (ou inestético) a partir do ponto de vista estético, como o é — de acordo com o que antes assinalamos — nas relações teórico-cognoscitiva, moral ou prático-utilitária. O feio ocorre na esfera do sensível (da *aisthesis*) e não em um estado de anestesia (no sentido original de carente de sensibilidade). Como todo o estético, ocorre em um objeto concreto-sensível e na experiência de um sujeito ao percebê-lo sensivelmente. Por todos os antecedentes, é justificável que nos ocupemos do feio como uma das categorias estéticas.

O FEIO NA REALIDADE

O território do feio é extenso. E o é, em primeiro lugar, na natureza. Uma árvore carcomida, uma fruta podre, um campo árido suscitam em nós, ao serem percebidos, a experiência estética do feio. Certos animais também o provocam: um sapo, uma barata, os vermes. O corpo humano, tanto em seu conjunto quanto em suas partes — rosto, nariz, olhos, mãos etc. —, pode ser caracterizado — nem sempre, claro — como feio. Os seres vivos, mesmo assim, quando sua vitalidade se acha reduzida pela enfermidade ou anulada pela morte, tendem a suscitar a experiência do feio, inclusive quando antes dessa redução ou anulação provocavam a experiência estética oposta. Assim, por exemplo, o cavalo decrepito ou o cadáver do pássaro mais belo são feios. Mas não só achamos fealdade nesta natureza em si, mas também na que foi trabalhada pelo homem. O domínio humano sobre a natureza, que se manifesta historicamente no desenvolvimento das forças produtivas, e com isso na extensão da natureza humanizada, introduz também nela, com seu domínio, a fealdade. Quantas paisagens belas desaparecem ao ser pisadas ou destruídas pelos homens! O relacionamento desse fato não significa que tenha de alimentar por contraste o mito romântico, rousseauiano, de uma natureza selvagem, pura, que excluisse a fealdade de seu seio. Mas o certo é que pode ocorrer, como acabamos de ver, tanto na natureza trabalhada pelo homem como na natureza intocada — romanticamente considerada bela — que cada vez se recorta mais e mais ao ampliar-se o domínio do homem sobre ela.

Assim, junto com o feio natural também encontramos na realidade a fealdade dos produtos criados pelo homem, quer sejam objetos técnicos ou industriais ou objetos usuais da vida cotidiana. Certamente, no que se refere a máquinas e mecanismos diversos, sua produção tem lugar com uma finalidade técnica, funcional, e em meio à maior indiferença estética. Só em máquinas ou mecanismos que exigem um funcionamento que permita usá-los publicamente (automóveis, geladeiras, televisores etc.) leva-se em conta sua aparência exterior ou sensível, o que obriga a atender a exigências estéticas. Mas não se trata de exigências prioritárias,

A DIMENSÃO ESTÉTICA DO FEIO

Vemos, pois, que o feio tem uma dimensão estética que não se identifica com outras dimensões ou valores negativos (o falso, o mau, o inútil, o ineficiente) com os quais costuma ser associado por sua negatividade. Classificar de feio um ser real (um carro desconjuntado ou um sapo) não significa negá-lo esteticamente. O feio ocorre em um objeto que por sua forma é percebido esteticamente, ainda que se note — sobretudo quando se trata de objetos reais — a ausência ou negação da beleza. Mas, como acontece com outras qualidades estéticas, mesmo que se trate da experiência singular que vive um sujeito em determinada situação estética, o feio só ocorre historicamente e, com o fluir histórico, muda o seu conteúdo. Nem sempre o que foi considerado feio em uma época sobrevive como tal em outras. Difícil seria encontrar hoje, por exemplo, um visitante de Santiago de Compostela que não fique cativado pela beleza dessa cidade medieval ao contemplar as praças da Quintana e do Obradoiro, as fachadas da praça da Azabachería e da Estalagem dos Reis Católicos, assim como sua catedral e, especialmente nela, seu Pórtico da Glória. E, contudo, um humanista do Renascimento, Cosme de Medici, após visitá-la e vagar seu olhar pelas mais belas expressões arquitetônicas, urbanas e esculturais, descreve a cidade e a classifica de “feia”.

Assim, qualquer que seja o conteúdo derramado historicamente nessa categoria, o que nos interessa ressaltar agora é que com ela se reconhece em certos objetos uma dimensão específica que reclama sua percepção estética. O feio, conseqüentemente, não é sinônimo de não-estético ou de indiferente (ou inestético) a partir do ponto de vista estético, como o é — de acordo com o que antes assinalamos — nas relações teórico-cognoscitiva, moral ou prático-utilitária. O feio ocorre na esfera do sensível (da *aisthesis*) e não em um estado de *anestesia* (no sentido original de carente de sensibilidade). Como todo o estético, ocorre em um objeto concreto-sensível e na experiência de um sujeito ao percebê-lo sensivelmente. Por todos os antecedentes, é justificável que nos ocupemos do feio como uma das categorias estéticas.

O FEIO NA REALIDADE

O território do feio é extenso. E o é, em primeiro lugar, na natureza. Uma árvore carcomida, uma fruta podre, um campo árido suscitam em nós, ao serem percebidos, a experiência estética do feio. Certos animais também o provocam: um sapo, uma barata, os vermes. O corpo humano, tanto em seu conjunto quanto em suas partes — rosto, nariz, olhos, mãos etc. —, pode ser caracterizado — nem sempre, claro — como feio. Os seres vivos, mesmo assim, quando sua vitalidade se acha reduzida pela enfermidade ou anulada pela morte, tendem a suscitar a experiência do feio, inclusive quando antes dessa redução ou anulação provocavam a experiência estética oposta. Assim, por exemplo, o cavalo decrepito ou o cadáver do pássaro mais belo são feios. Mas não só achamos fealdade nesta natureza em si, mas também na que foi trabalhada pelo homem. O domínio humano sobre a natureza, que se manifesta historicamente no desenvolvimento das forças produtivas, e com isso na extensão da natureza humanizada, introduz também nela, com seu domínio, a fealdade. Quantas paisagens belas desaparecem ao ser pisadas ou destruídas pelos homens! O relacionamento desse fato não significa que tenha de alimentar por contraste o mito romântico, rousseauniano, de uma natureza selvagem, pura, que excluisse a fealdade de seu seio. Mas o certo é que pode ocorrer, como acabamos de ver, tanto na natureza trabalhada pelo homem como na natureza intocada — romanticamente considerada bela — que cada vez se recorta mais e mais ao ampliar-se o domínio do homem sobre ela.

Assim, junto com o feio natural também encontramos na realidade a fealdade dos produtos criados pelo homem, quer sejam objetos técnicos ou industriais ou objetos usuais da vida cotidiana. Certamente, no que se refere a máquinas e mecanismos diversos, sua produção tem lugar com uma finalidade técnica, funcional, e em meio à maior indiferença estética. Só em máquinas ou mecanismos que exigem um funcionamento que permita usá-los publicamente (automóveis, geladeiras, televisores etc.) leva-se em conta sua aparência exterior ou sensível, o que obriga a atender a exigências estéticas. Mas não se trata de exigências prioritárias,

já que só podem se apresentar quando as técnicas ou funções foram resolvidas no fundamental. Daí que os primeiros automóveis fabricados nos pareçam tão feios em comparação com os atuais. A dissociação entre funcionalidade e beleza se mantém, embora reaja perfeitamente às exigências técnicas. Assim, por exemplo, poucas máquinas são tão perfeitas como o artefato *Lunajod* que o homem pôs na Lua, mas poucas tão feias para os que tiveram o privilégio de contemplá-la. Uma dissociação semelhante encontramos nos produtos industriais, destinados ao consumo maciço da população e que com frequência, por sua apresentação ou aspecto, consideramos feios.

Certamente não se pode tornar a dissociação kantiana de beleza e utilidade uma lei geral. As relações entre uma e outra são históricas e sociais. A mesma razão — a de rentabilidade — que levou em tempos passados a indústria na sociedade capitalista a desdenhar a bela apresentação dos produtos, porque a atenção a ela os tornava menos rentáveis, em nossa época essa mesma exigência econômica obriga os industriais a embelezá-los. Certamente, durante longo tempo, nas primeiras fases do desenvolvimento industrial capitalista, não se levava em conta a bela apresentação do objeto, já que elevava o custo de sua produção, com o qual se abria um amplo espaço ao feio em sua fabricação. Mas hoje a necessidade de comercializar o produto no mercado em condições mais vantajosas obriga a levar em conta esse coeficiente estético, que no produto constitui sua bela apresentação. Considerando o produto a partir de seu ângulo prioritário do valor de troca, o industrial conclui que o feio não vende e que, portanto, não é lucrativo. Daí a importância que se dá em nossa época ao desenho industrial que, ao projetar a fabricação de um produto, leva em conta não só as exigências técnicas, econômicas e utilitárias, como também a exigência de uma apresentação que seja atrativa sensivelmente; ou seja, que exclua o que, pelo contrário, afaste o consumidor: sua fealdade.

Os produtos industriais que caem em desuso ou que acabam por perder sua funcionalidade são também feios, inclusive aqueles que alguma vez foram, por sua aparência sensível, belos. Os dejetos industriais que

já que só podem se apresentar quando as técnicas ou funções foram resolvidas no fundamental. Daí que os primeiros automóveis fabricados nos pareçam tão feios em comparação com os atuais. A dissociação entre funcionalidade e beleza se mantém, embora reaja perfeitamente às exigências técnicas. Assim, por exemplo, poucas máquinas são tão perfeitas como o artefato *Lunajod* que o homem pôs na Lua, mas poucas tão feias para os que tiveram o privilégio de contemplá-la. Uma dissociação semelhante encontramos nos produtos industriais, destinados ao consumo maciço da população e que com frequência, por sua apresentação ou aspecto, consideramos feios.

Certamente não se pode tornar a dissociação kantiana de beleza e utilidade uma lei geral. As relações entre uma e outra são históricas e sociais. A mesma razão — a de rentabilidade — que levou em tempos passados a indústria na sociedade capitalista a desdenhar a bela apresentação dos produtos, porque a atenção a ela os tornava menos rentáveis, em nossa época essa mesma exigência econômica obriga os industriais a embelezá-los. Certamente, durante longo tempo, nas primeiras fases do desenvolvimento industrial capitalista, não se levava em conta a bela apresentação do objeto, já que elevava o custo de sua produção, com o qual se abria um amplo espaço ao feio em sua fabricação. Mas hoje a necessidade de comercializar o produto no mercado em condições mais vantajosas obriga a levar em conta esse coeficiente estético, que no produto constitui sua bela apresentação. Considerando o produto a partir de seu ângulo prioritário do valor de troca, o industrial conclui que o feio não vende e que, portanto, não é lucrativo. Daí a importância que se dá em nossa época ao desenho industrial que, ao projetar a fabricação de um produto, leva em conta não só as exigências técnicas, econômicas e utilitárias, como também a exigência de uma apresentação que seja atrativa sensivelmente; ou seja, que exclua o que, pelo contrário, afaste o consumidor: sua fealdade.

Os produtos industriais que caem em desuso ou que acabam por perder sua funcionalidade são também feios, inclusive aqueles que alguma vez foram, por sua aparência sensível, belos. Os dejetos industriais que

tênticos cortiços, mas também no rosto e vestimenta de seus míseros e esfarrapados moradores. A miséria física e espiritual sempre foi inimiga da beleza; mas nunca como em nossa época, e particularmente nos países do Terceiro Mundo, gerou tanta fealdade.

Concluindo, se compararmos o lugar do feio na realidade com aquele que ocupam outras categorias estéticas, e especialmente o do belo, veremos que preenche uma ampla faixa tanto na natureza quanto nas concentrações urbanas. Mas advertimos, mesmo assim, que quando se trata de produtos humanos — como os da indústria ou as cidades — a presença do feio não pode ser dissociada da realidade social em que é gerada e se expande.

O FEIO NA ANTIGUIDADE GREGA

Se admitimos o feio com sua dimensão estética nessa realidade tão diversa que é a natureza, a técnica, a indústria e as concentrações urbanas, cabe admitir sua existência na prática estética que, durante séculos, foi considerada como “arte bela” ou, no plural, desde o século XVIII, como “Belas-Artes”?* Até que ponto a fealdade é admissível ou, mais exatamente, foi admitida ou repelida na arte? Uma vez mais, para responder não podemos deixar de voltar nosso olhar contemporâneo para a história.

A sensibilidade estética que aflora na Grécia clássica vive, como ressaltamos, sob o império do belo. E uma vez que sua arte tende a plasmá-la, seu pólo oposto, que é o feio para o grego antigo, dificilmente cabe nele. E quando é forçado a representá-lo o faz idealizando-o, ou seja, negando-o como tal ou dissolvendo sua substância real. Admitir o feio enquanto tal na arte constituiria para o grego uma contradição em termos, já que a arte

* O termo e o conceito “Belas-Artes” foram introduzidos em 1747 por Charles Batteux (em *Les beaux arts réduits à un même principe*). O sistema de belas-arts incluía seis: pintura, escultura, música, poesia, arquitetura e eloquência. Fora dele ficavam os ofícios manuais (os artesanatos) e as ciências.

o concebe como belo. Para ela, contudo, o feio não é só a antítese do belo, mas também — como já assinalamos — do bom em sentido moral; é o lado escuro, mau, da vida que não tem direito de ver a luz.

Já na *Iliada* um homem é feio não apenas fisicamente, porque aparece com determinadas qualidades corpóreas, sensíveis, mas também por certos aspectos espirituais: covardia, cobiça, hipocrisia etc. Ou seja: é feio física e moralmente. Acrescentemos a isso que no poema de Homero beleza e fealdade têm também um conteúdo social, de classe. Quem não é aristocrata não pode ser belo.

A estética grega, centrada tal como sua arte na beleza, mal tem olhos para o feio. Já os pitagóricos haviam formulado a oposição entre ambos os conceitos nestes termos: “A ordem e a proporção são feias e úteis, enquanto a desordem e a falta de proporção são feias e inúteis.” E no dualismo platônico do belo em si, ideal, e o belo das coisas empíricas como aproximações ou sombras da beleza ideal, é difícil encontrar um lugar próprio para o feio. Certamente a admissão de coisas empíricas feias teria que fazer frente a uma objeção análoga à de Aristóteles à tese platônica da participação das coisas empíricas na idéia correspondente: o empírico feio não participaria, claro, do belo ideal; mas então em que sentido seria exatamente feio? Só — cabe pensar — na medida em que participasse do feio ideal. Vemos, pois, que o feio não pode ter um assento firme na Estética platônica, já que isso o obrigaria a admiti-lo como idéia com todos os atributos dos seres que povoam esse reino ideal. Portanto, com relação à arte, Platão (em *O sofista*) refere-se negativamente ao feio como dissonância e discórdia; quer dizer, por mais que seus atributos sejam — como já haviam assinalado os pitagóricos — opostos aos do belo: harmonia, consonância, medida. Em consequência, a intuição artística não pode ser imitação do feio, mas sim da beleza ideal da qual participam as coisas belas empíricas. Consequentemente, o feio para Platão não pode ter cabimento no que — como a arte — é, por sua natureza, belo.

Aristóteles, ao repelir a realidade do reino platônico das idéias e fixar sua atenção nas coisas empíricas, reais, situa em um plano ontológico o problema do feio. Admite na realidade a existência de seres feios — animais vis ou cadáveres — cuja visão desagrada. E, contudo, esses

seres imitados ou reproduzidos com a maior exatidão na arte (pintura, escultura ou poesia), longe de provocar desagrado, suscitam prazer. Ou, dito com suas próprias palavras: “Mesmo as coisas que na natureza não poderíamos olhar sem asco, se as vemos em sua reprodução artística e particularmente quando essas reproduções são o mais realistas possível, elas nos dão prazer, como por exemplo os corpos dos mais repugnantes animais ou os cadáveres” (*Poética*).

Aristóteles se aproxima assim de uma concepção de fealdade que levará séculos para ser aceita. Ou seja: a concepção de que não só as coisas belas na realidade, mas também as feias, podem ser representadas na arte, desde que o sejam de forma artisticamente criadora. Vemos, pois, que não só afirma na passagem antes citada que o feio pode ser representado, mas que sua representação ou imitação, quando artística, produz um efeito prazeroso que se distingue do efeito repulsivo ou asco que provoca o que é feio na realidade. Assim, podemos dizer que Aristóteles é o primeiro — e durante séculos solitariamente — a dar certidão de cidadania estética ao feio.

Vários séculos depois de Aristóteles (no século I da nossa era), e contando já com a experiência do feio acumulada durante esses séculos na arte, Plutarco tenta explicar sua presença seguindo de perto o filósofo grego. A seu juízo (em *De audiendis poetis III*), o feio (um lagarto ou um macaco) continua sendo feio na arte; ou seja, não se converte no belo se representado adequadamente, mas ser representado “deleita com razão por causa da inteligência requerida para obter a semelhança”. Desse modo, o feio é admirado na arte pela capacidade de representá-lo, de imitá-lo. Em suma: de criar algo semelhante a ele.

O FEIO NA IDADE MÉDIA

Na Idade Média reaparece o dualismo platônico do ideal e do real, entendido como dualismo do sobrenatural e do natural, do celestial e do terreno, do divino e do humano. E como em Platão a beleza plena,

perfeita, só ocorre no primeiro desses dois mundos, como um atributo divino. A beleza terrena, em troca, é sempre limitada, transitória, relativa. E o que mostra exatamente seus limites e caráter transitório e relativo é justamente a fealdade. As danças macabras nas quais os mortos convidam os vivos a dançar, os retratos de velhos decrepitos, de doentes e inválidos, as representações de cadáveres, caveiras e esqueletos que povoam a arte e a poesia medievais, os monstros que ajustam contas com os pecadores; tudo isso recorda com sua fealdade a natureza precária, transitória e enganosa da beleza aqui na Terra. O feio existe certamente na vida real e entra na arte e na literatura para mostrar que o belo é apenas relativo, precário, já que só a beleza divina é absoluta, plena e eterna. E o feio, ao ser representado artisticamente, recorda a transitoriedade do belo, associada ao pecado, à enfermidade, à decrepitude e à morte. Em suma, o feio neste mundo terreno é o limite do belo. Assim, pois, ao ser representado adequadamente não se converte em belo, mas permite compreender, a partir da limitação que impõe neste mundo a beleza terrena, onde está a verdadeira beleza: em Deus. E, por esse caminho, ao acolher o feio a arte mostra o rosto enganoso do belo mundano e permite assim descobrir o divino como o verdadeiramente belo.

O FEIO NO RENASCIMENTO

O Renascimento, ao situar o homem no centro de sua visão do mundo, altera radicalmente a relação medieval entre o divino e o humano: Deus se torna mais humano, e o homem, mais divino. Este antropocentrismo determina, por sua vez, a relação entre o belo e o feio na consciência estética renascentista. A beleza se desdiviniza e é procurada sobretudo na natureza e no homem, e a arte só se justifica como arte bela. A busca da beleza, tanto na realidade quanto na arte, desloca o feio do lugar que a Idade Média lhe reconhecera e fixa com isso seu destino na consciência estética que, com as perturbações maneiristas, barroca e romântica, dominará no Ocidente até o século XIX. Nas obras que encarnam exem-

plarmente o ideal renascentista do belo (como a escultura *Cantoria* da catedral de Florença, ou dos quadros *A Madona do alvorecer*, de Rafael, ou *Santa Ana, a Virgem e o menino*, de Leonardo), não há lugar para o que carece de ordem e proporção como o feio. Ao aplicar a doutrina da imitação, de enraizamento clássico, porém mais próxima de Platão que de Aristóteles, o artista do Renascimento só vê a beleza no que imita: a natureza ou o corpo humano. Mas o que se imita não é a natureza ou os corpos humanos como se apresentam em sua aparência sensível, mas sim idealizados. Imitar é representar o real segundo a idéia de beleza; portanto, desprezar o que — como o feio — a renega, e eleger, em troca, o que se aproxima do belo ideal na natureza ou nos corpos humanos. Por isso Leon Bautista Alberti aconselha ao artista escolher as partes mais belas de seus modelos e integrá-las num todo, de tal maneira que em sua pintura se introduza a menor fealdade possível. Escolher o melhor da natureza e dos corpos significa, pois, desprezar o pior: suas partes feias. Em suma, como a imitação do sensível, do corpóreo, se acha guiada pela beleza — não no sentido divino medieval, mas sim no platônico do belo ideal que se manifesta sensivelmente na natureza e nos corpos —, descarta-se o que há de feio em suas manifestações concretas. Leonardo da Vinci, embora fiel à concepção renascentista da arte, acomoda, contudo, o idealismo que fecha suas portas ao feio. Certamente admite que, posto que a proporção perfeita não existe realmente, é preciso reconhecer que o belo não existe apenas nos corpos, mas também o feio como objeto de representação. E ele mesmo o prova prática e artisticamente com sua série de caricaturas. Portanto, para a consciência estética ocidental que acolhe, até bem entrado o século XIX, o paradigma renascentista do belo, a natureza ou o homem devem ser representados segundo a beleza ideal, que é incompatível com a presença do desarmonico, desproporcional ou disforme; quer dizer, com o feio.

O FEIO NOS TEMPOS MODERNOS

Nos tempos modernos já ocorrem algumas tentativas de abrir passagem à fealdade na arte. Mas o modo de estar nela não deixa de apresentar sérios problemas ao pensamento estético, sobretudo se tratando de artes que, por sua própria natureza, são ou hão de ser *belas*. Lessing, no século XVIII, está consciente dessa contradição, que como vimos vem de longe, e a resolve categoricamente em favor de um dos termos com a consequente exclusão do outro, ao afirmar que “a beleza é o fim da arte” (*Laocoon*, cap. V) e que, portanto, o feio não cabe nele. Como na realidade, o feio desagrada na arte; sua representação, ao contrário do que pensa Aristóteles, não o redime. Kant, todavia, no final do mesmo século, reservará um lugar para o feio no próprio marco do belo, o que — como acabamos de ver — é inadmissível para Lessing. E lhe designa esse lugar ao sustentar que o feio pode ocorrer na arte quando é belamente representado. Mas, na verdade, nem com Lessing nem com Kant o feio se salva como tal, seja porque o primeiro o exclui da arte, seja porque o segundo o mantém, mas convertido no seu oposto; quer dizer, belamente representado. Como vemos, tanto um quanto outro ficam na retaguarda do que Aristóteles admitia 23 séculos antes.

A ENTRADA DO FEIO NA ARTE

Assim, já se abria um caminho — o que a Estética do século XVIII, ainda presa do paradigma renascentista ou neoclássico do belo, não podia admitir — na prática artística do século anterior. Certamente no século XVII a fealdade já havia entrado na arte pela mão de três grandes pintores: Velázquez, Rembrandt e Ribera. E entra com seu próprio ser sem se converter em seu oposto: o belo. Entram assim em seus quadros bufões, monstros, mendigos ou idiotas de Velázquez; o boi esfolado ou a caça pendurada de Rembrandt, ou os santos martirizados, os velhos decrepitos ou a monstruosa mulher barbada de Ribera. O feio como tal,

com sua realidade própria, está aí na pintura deles para expressar certa relação do homem com o mundo: uma relação tensa, purulenta ou desgarrada que não pode ser expressa com a serenidade e o equilíbrio emocional do belo. O feio, portanto, não pode deixar patente ante nossos olhos essa relação embelezando-se, ou seja, negando-se a si mesmo, deixando de ser propriamente feio. Por conseguinte, não pode ocorrer como belamente representado, mas sim como o artisticamente criado, o que é o que nos diz em definitivo o velho Aristóteles.

Mas, não obstante o terreno estético conquistado para o feio no século XVII, o império do belo — com o neoclassicismo e o rococó, assim como com sua forma degradada, o academicismo — ainda resistirá algum tempo, até que Goya e o romantismo sacudam fortemente seus alicerces. O feio irrompe de novo, e agora não diminuirá seu ímpeto até adquirir *status* de cidadania estética com a arte contemporânea.

A REBELIÃO PRÁTICA DO FEIO E A SALVAÇÃO TEÓRICA DO BELO

Desde o século XIX questiona-se abertamente a vinculação necessária entre arte e beleza, mas trata-se de um questionamento levado a cabo principalmente mais pelos artistas do que pelos teóricos. Já vimos que, desde o século XVII, Velázquez, Rembrandt e José Ribera arrebatam vastos territórios ao império do belo ao representar em seus quadros personagens feios. Mas na literatura também se abre caminho para o feio no século XIX, com o corcunda de Notre-Dame, de Victor Hugo, o brutal Squeers, de Dickens, ou o perverso Svidrigailov, de Dostoiévski. E seguindo essa ruptura feia do campo estético, na arte contemporânea encontramos Picasso, Rouault, Orozco, Dubuffet, Bacon ou José Luis Cuevas. A arte contemporânea, que surge com as revoluções artísticas a partir dos finais do século XIX contra a arte acadêmica burguesa, é de fato uma rebelião contra a beleza à qual se rendeu culto desde a Antiguidade grega e, sobretudo, a partir do Renascimento. E ao torcer-se assim o pescoço do cisne de bela plumagem — dito com palavras de um

poeta — em que a arte havia se convertido, o feio assegura sua consagração estética. E a assegura, seguindo e ampliando a brecha já aberta no século XVII no império do belo por Velázquez, Rembrandt e Ribera, a saber: com a própria presença do feio e não o dissolvendo em sua bela representação. Portanto, o que o feio ganhou praticamente na criação artística dificilmente é reconhecido ainda no século XIX, e mesmo no século XX, no campo da teoria.

E assim vemos como, em que pese às instrutivas reflexões dos antigos (Aristóteles e Plutarco) e à experiência artística acumulada, sobretudo a partir dos grandes pintores já mencionados e, particularmente, a partir do romantismo no século XIX, os teóricos que — como Solger, Rosenkranz, Schasler ou Hartmann — se ocupam especificamente do feio continuam girando em torno do belo, entendido além disso como o belo clássico. Desse modo, o que o feio ganhou praticamente, na arte e na literatura, perde no terreno da teoria. Por certo, ao manter-se a igualdade entre arte e beleza, dificilmente se pode reconhecer o direito artístico à existência artística do feio ou reconhecê-lo como uma categoria específica, propriamente estética. Mas vejamos, mesmo que seja brevemente, como se tenta salvar teoricamente o império do belo que, prática e artisticamente, conhece a rebelião do feio.

Para Solger (*Vorlesungen über Aesthetik*, 1829) o feio é o oposto ao belo, e como tal não pode entrar na arte. Rosenkranz dedica-lhe toda uma obra, *Estética da fealdade* (*Aesthetik des Hässlichen*, 1853), e embora considere também que o feio seja o oposto do belo, pensa, assim mesmo, que não se pode negar sua presença na arte. Mas, ao ser introduzida nela a fealdade real, esta não deve ser estabelecida (isso seria uma fraude), mas sim idealizada. Essa idealização consistiria em tratar o feio de acordo com os princípios do belo, que para Rosenkranz não são outros que não os do belo clássico — harmonia, simetria, proporção —, acentuando por sua vez seus aspectos característicos e essenciais. Mas, como o contesta Bosanquet: "Ainda é duvidoso se a fealdade, segundo a definição do autor (negação positiva da beleza), pode submeter-se à idealização por ele descrita sem perder seu caráter de fealdade e apresentar-se como beleza" (*História da Estética*). Max Schasler continua

movendo-se no marco traçado pelos teóricos que acabamos de mencionar: a relação bipolar beleza-fealdade. Em sua *Aesthetik* (1886), ele propõe a tese de que a fealdade entra nos diferentes graus ou formas de beleza. Ao negá-la, a torna possível, por sua vez, como princípio ativo da beleza. Fora do belo, só cai o sublime e o gracioso. Finalmente, em Eduard von Hartmann, a aproximação do feio ao belo se transforma em uma identificação que, na verdade, significa a absorção do primeiro pelo segundo. “A fealdade se justifica esteticamente como meio de concretização da beleza”, afirma Hartmann. E Bosanquet interpreta essa tese no sentido de que “em toda beleza existe fealdade, não como fealdade, mas sim apenas como elemento da beleza” (*História da Estética*). Em suma, a fealdade é apenas *aparente* ou uma espécie de beleza inferior, relativa.

Vemos, pois, que, para esses teóricos, o estatuto do feio, no esforço de querer salvar o belo, não pode ser mais débil: ou se lhe nega o direito de existir na arte por ser a negação do belo (entendido mesmo assim como o belo clássico) ou se aceita sua existência, mas absorvido pelo seu oposto. Em suma, em ambos os casos seu destino vai depender da relação que mantém com o belo, assim como de uma concepção da arte que, como claramente indica a expressão “Belas-Artes”, caracteriza-se antes de tudo como produção de beleza.

Essa concepção, que predomina na prática artística desde o Renascimento até o século XIX, predomina também no pensamento estético correspondente, de tal maneira que resta apenas, teórica ou praticamente, um lugar próprio ao feio. Não é por acaso que, em nossa época, Nikolai Hartmann, em sua volumosa *Estética* (1953), não dedique um único parágrafo ao feio como categoria estética. Também ele o coloca em relação com o belo, como negação sua, mas considerando — ao contrário das teses anteriores — que a arte, “para chegar à plenitude, necessita do feio como negação” do belo. Mas, ao mesmo tempo, inverte a relação já assinalada entre ambos os termos ao considerar que “o belo brotou no feio”.

Contudo, a arte contemporânea se preocupou menos do que a teoria em salvar o belo nessa relação. Em nossa época já não existe a vontade de produzir uma beleza que necessitaria de sua negação, mas sim a vontade decidida e consciente de separar — como proclama abertamente o surrea-

lismo — arte e beleza. As portas ficam abertas de par em par não simplesmente para ressaltar a negação do belo, mas sua ausência. Não se trata do feio como trampolim para o belo, nem tampouco do feio embelezado por sua forma na arte. Os seres humanos pintados por Rouault, Dubuffet, Bacon ou José Luis Cuevas são tão feios como o mundo real do qual procedem. O feio não se desvanece ou embeleza ao ser representado na arte. O feio real entra na arte sem deixar de ser feio. Essa é a lição que nos dão os artistas que — como os citados — introduzem, exaltam ou reivindicam a fealdade em suas obras. Mas como fealdade introduzida por Velázquez, Rembrandt, Ribera ou Goya, não se trata da fealdade real, natural, que existe fora da arte, mas sim da produzida, criada pelo artista, que não necessita deixar de ser tal ou deixar-se embelezar para ser propriamente fealdade artística — como a que encontramos na obra dos artistas que enumeramos antes. Os que se escandalizam com a existência dessa “arte feia” que supostamente desagradaria à arte por sua ausência de beleza e ao ser humano que nela se vê mesmo assim degradado deveriam por um lado questionar o mundo real, humano, no qual a fealdade se assenta e, por outro, deveriam se felicitar porque a arte, ao colocá-la diante de nossos olhos, eleva nossa consciência dela. A fealdade existe na arte porque existe no mundo real. E não se trata de salvá-la embelezando-a, mas de mostrá-la com sua condição própria. Portanto, a partir do momento em que entra na arte, já não é uma fealdade imediatamente real ou natural, mas sim produzida ou criada.

O SUJEITO DIANTE DO FEIO NA REALIDADE E NA ARTE

A distinção do feio na realidade e na arte nos leva a uma última pergunta: como se comporta o sujeito em um caso e outro, ou seja, como vive a experiência estética do feio ante dois mundos distintos: a realidade e a arte? Se essa experiência tem a ver com objetos ou seres reais como, por exemplo, um sapo, um rosto purulento, um lugar ermo ou um carro desconjuntado, a contemplação, longe de nos atrair e deleitar, suscita

em nós repulsa ou insatisfação. Não se trata apenas de que, como sujeitos, nos encontramos a certa distância do objeto para poder percebê-lo esteticamente, mas sim de uma repulsa ou intolerância que estabelece uma categórica separação entre sujeito e objeto. Longe de sentir-se afirmado, atraído ou interessado em sua contemplação, o sujeito — incomodado ou enojado — teria preferido não experimentá-la ou inclusive suspendê-la. O objeto contemplado desagrada, repugna ou ofende; justamente o oposto ao efeito prazeroso que o sujeito vive em outras experiências estéticas na vida real, como as do belo, cômico ou gracioso.

Portanto, o desgosto, a repugnância ou o asco se produzem quando o sujeito se situa esteticamente ante o objeto real que considera feio. E a fealdade, já o ressaltamos, é uma categoria estética. Esses efeitos negativos não se produzem, por outro lado, quando o sujeito se relaciona com o objeto em certas situações não exatamente estéticas. Assim, por exemplo, o médico que observa o corpo maltratado, ferido ou atacado por um mal de seu paciente não o vê certamente como um corpo *feio*. As categorias estéticas de beleza ou fealdade lhe são estranhas em seu exercício profissional. De modo semelhante, para o engenheiro ou o técnico o que vale é a eficiência ou a funcionalidade da máquina ou o mecanismo que observa, embora se trate de uma máquina tão horrível como a já mencionada *Lunajod*. Também para o comerciante que vende por preço alto uma figura de plástico *kitsch*, não interessa de modo algum sua aparência belamente enganosa e, na realidade, feia. Tampouco vale para o negociante de minérios, para o qual, como dizia Marx, não existe a beleza do mineral. Em todos esses casos a contemplação do objeto guia-se por um fim exterior e é, portanto, forçosamente instrumental, razão por que não provoca o desgosto ou efeito negativo que produz no sujeito quando se relaciona com o objeto real em uma situação estética.

Assim, como se dá a experiência estética do feio quando se trata de uma obra artística, ou seja, quando o feio é representado na arte? Pensamos nos rostos monstruosos, os corpos fracos, disformes ou massacrados, assim como nos animais esfolados que Lucas Cranach, Goya, Picasso ou Rembrandt nos mostram em alguns de seus quadros. Podemos contemplá-los guiados sobretudo pelo que neles se representa, perdendo

de vista que não se trata de uma duplicação da fealdade natural, real, mas sim da que foi produzida ou criada pelo artista. Especifiquemos mais nossos exemplos e tomemos o do *Boi esfolado* de Rembrandt (Museu do Louvre). Produz prazer ou desgosto a sua contemplação? Certamente, o boi esfolado real, ao ser contemplado, só pode produzir um efeito negativo. Todavia, ao ser representado, esse objeto ingrato, ignóbil, se transformou, graças à forma sensível que o pintor concedeu à matéria, graças a seus efeitos de luz e a sua cor carnosa, em um objeto grato e nobre que nos apraz contemplar.

É certo que alguém pode contemplar o boi representado como se fosse um boi real, detendo-se sobretudo em sua fealdade, convertendo o quadro em um duplo ou cópia do animal esfolado na realidade, e tanto mais quanto mais fielmente representado. Tão fielmente que, ao descartar em sua contemplação o que não está propriamente no animal ao ser representado — sua forma sensível com seus jogos de luz e cor, assim como o significado inerente a essa forma —, o sujeito se comporta ante o feio representado como se estivesse ante o feio real. E daí que sua reação diante do *Boi esfolado*, neste caso, seja a mesma que produziria a contemplação de um boi esfolado real. Quer dizer, uma reação de desgosto, de insatisfação; uma reação natural, espontânea, semelhante à que produziria o objeto real. Essa reação nada tem a ver com o prazer que produz a contemplação do objeto artístico, o quadro de Rembrandt; prazer vinculado por meio da percepção de sua forma, de sua configuração sensível, da criatividade que existe em semelhante obra. Quadros como *O bobo de Coria*, de Velázquez ou *Os massacres da Coreia*, de Picasso nos levariam à mesma conclusão. Ao contrário da contemplação do bobo real ou de um massacre efetivo, o sujeito experimenta um certo prazer. E não é que, em todos esses casos, a fealdade do boi, do bobo ou do massacre se tenha ocultado, idealizado, embelezado. Nada disso. A fealdade está nos quadros, mas não como simples cópia da real e efetiva, mas como fealdade criada. E justamente por isso pode produzir satisfação, e não repugnância, insatisfação ou a dor que o objeto representado provocaria na vida real. E quando este efeito último se produz ante o quadro (de Velázquez, Rembrandt ou Picasso), isso indica que o

sujeito e o objeto correspondentes não se encontram em uma situação estética.

A conclusão a que chegamos é que o feio como categoria estética pode ser descoberto tanto na realidade como na arte. São igualmente feios os objetos reais — o boi esfolado, o bobo real ou os coreanos massacrados — e aqueles representados pelos pintores. Contudo, ao serem contemplados, produzem efeitos não só distintos como opostos. Mas essa distinção ou oposição não contradiz a natureza estética comum do feio tanto na realidade quanto na arte.

CAPÍTULO IV O sublime

A palavra sublime vem do latim *sublimis*, termo aparentado com o verbo *sublevo*, levantar, erguer do solo. Com seu significado habitual designa algo excelso, eminente ou sumamente elevado, e se aplica tanto a certos fenômenos naturais quanto a determinadas ações humanas. Neste sentido, são sublimes um furacão, uma catarata, o céu estrelado ou o imenso deserto, assim como o comportamento dos homens que arriscam ou sacrificam sua vida por uma causa nobre.

A DIMENSÃO HUMANA DO SUBLIME

O sublime se encontra sempre em certa relação com o homem. Quando se trata do sublime natural — o mar raivoso ou a terrível tempestade —, sentimo-nos surpreendidos ou ameaçados por algo que, devido ao seu poder e grandiosidade, se impõe diante de nossa precariedade e limitação. Quando se trata de ações humanas, sua sublimidade provoca um sentimento de admiração ante um poder que extrapola as limitações da existência normal, cotidiana. No sublime o homem se eleva, a partir de sua precariedade e limitação, perante a magnitude do negativo: o terror, o horrível ou a morte. O sublime natural não existe em si e por si, mas em relação com o homem, ao qual, num primeiro momento, surpreende ou espanta e que depois se eleva e sobrepõe ao seu terror e espanto. Tem, pois, uma dimensão humana. Só existe pelo homem e para o ho-

mem e, por isso, como fenômeno físico, natural, adquire a condição de um fenômeno humano ou humanizado. Mas o sublime, tanto na natureza como nas ações humanas, provoca efeitos de símbolos opostos que têm a ver com sua natureza estética ou não-estética.

Quando o terror provocado por um furacão ou uma tempestade apequena o homem e torna impossível o distanciamento em relação a ele, que é consubstancial — como já sabemos — à contemplação, não podemos falar exatamente do sublime, e menos ainda em sentido estético. Não existe exatamente sublimidade, porque o objeto é tudo e o sujeito, nada; aquele absorve; devora este. Quando o sujeito, sem deixar de sentir-se surpreendido ante o grandioso e o terrível, se afirma sem deixar-se apequena, pode-se falar propriamente do sublime com uma dimensão estética. Esta é adquirida em uma relação sujeito-objeto na qual o primeiro, longe de ver-se oprimido, devorado ou absorvido pelo objeto, pode achar-se a certa distância psíquica dele, ou seja, contemplá-lo. Então o sujeito forma com o objeto uma situação estética; ou seja, pode transformar a surpresa, terror ou assombro que experimenta ante a grandiosidade do objeto não só em simples contemplação, mas também em contemplação prazerosa. E esta só pode ocorrer quando, situados à necessária distância do objeto grandioso, ameaçador ou terrível, este não nos ameaça ou diminui com sua presença.

O SUBLIME NA ARTE

Portanto, a esfera própria do sublime estético se encontra não tanto na natureza e na vida real, como na arte. É aqui onde mais plenamente se expõe. Ela nos eleva sobre nossos próprios limites, nos arrebatava por sua grandiosidade ou infinitude, nos estremece; e tudo isso sem que essa elevação, arrebatamento ou estremecimento nos una com o objeto, apague a distância necessária que, a partir de nossa afirmação e autonomia em relação a ele, permite sua contemplação prazerosa. Assim-se dá o sublime, na situação estética correspondente: ante as catedrais de Reims

ou Colônia, a cúpula de São Pedro em Roma, as pirâmides do Egito, os retratos do Rembrandt tardio, o mural *O homem em chamas*, de José Clemente Orozco, uma grande missa de Bach, ou a *Ode à alegria*, da *Nona Sinfonia* de Beethoven.

Na natureza e na vida real o sublime se faz presente. É representado na pintura, e nas artes não-figurativas, como a arquitetura e a música, evoca-se o sentimento do sublime sem necessidade de sua representação.

O SUBLIME COMO CATEGORIA ESTÉTICA

Como categoria estética, o sublime não é — como pensam os estetas do conteúdo — a categoria suprema por se associar à idéia de infinitude e grandeza (divinas ou humanas). Tampouco se trata, pelo contrário, de uma categoria a ser esquecida só porque na sociedade contemporânea, consumista, alienada, tenha deixado de estar presente na vida real e expressada na arte, embora recentemente — na peculiar reação do pós-modernismo em frente da modernidade burguesa — haja a tendência de reivindicar o sublime. Não estamos finalmente ante uma categoria que, dadas suas relações com outras, como o belo e o trágico, fique descaracterizada, tornando impossível sua definição. Certamente, o sublime tem aspectos, como os já mencionados, que não deixam que se dissolva em outras categorias estéticas; embora, como diz o provérbio ao afirmar que “do sublime ao ridículo não há mais que um passo”, não possa ser descartado o risco de que se dissolva em outra.

O SUBLIME E O PENSAMENTO ESTÉTICO: DE LONGINO A ADORNO

Ocuparam-se do sublime, sobretudo ao longo da história do pensamento estético, o pseudo-Longino, no século I de nossa era, Edmund Burke e Kant no século XVIII, e Hegel no século XIX. Em nossa época, embora,

como já assinalamos, não desperte o mesmo interesse que no passado, nele se detém Nikolai Hartmann e cede lugar às agudas reflexões de Adorno.

O primeiro tratamento dessa categoria estética vamos encontrar na obra *Sobre o sublime*, atribuída a Longino. A sublimidade nela tem a ver com a elevação ou grandeza da alma (“não é mais que”, diz ele, “o eco de uma alma grande”), mas em referência à excelência ou eminência da linguagem, ou ao estilo nobre e elevado. A ele se opõe, como o pseudo-sublime, o estilo frio, empolado ou rebuscado. O autor estabelece cinco causas ou fontes do sublime, mas não chega a caracterizá-lo mais além de certas qualidades do discurso ou linguagem, ou de sua correspondência com os sentimentos nobres e elevados. A rigor, o termo “sublime” terá de esperar dezessete séculos para ser incorporado ao pensamento estético. Isso acontecerá com a tradução de Boileau do escrito de Longino (*Traité du sublime et du merveilleux*), acompanhada de algumas reflexões suas sobre o texto original. Nelas Boileau subscreve a definição de Longino do sublime, que ele traduz como “certa força do discurso para elevar e seduzir a alma”.

Na verdade, o primeiro estudo sistemático e a fundo do sublime como categoria estética e, portanto, não ainda como simples assunto de estilo ou linguagem, nós o encontramos na obra do inglês Edmund Burke, *Indagação filosófica sobre a origem de nossas idéias acerca do sublime e do belo* (1757). A investigação de Burke extrapola o limitado campo em que Longino havia situado o sublime. É mais extensa e profunda; faz referência ao prazer especial que o sublime provoca, questão não abordada por Longino, e se ocupa sobretudo de suas fontes ou causas. “Tudo o que é de algum modo terrível”, afirma Burke, “ou se relaciona com objetos terríveis, ou atua de modo análogo ao terror, é fonte do sublime.” Quer dizer, “produz a emoção mais forte” que o sujeito pode sentir. Burke procura, portanto, as fontes do sublime em tudo aquilo que provoca temor, assombro ou horror. E entre essas fontes enumera as seguintes: a escuridão não só no sentido físico mas intelectual; tanto a noite como a ignorância das coisas e a incerteza e confusão

são fontes do sublime: a noite, ao provocar o terror ao desconhecido; a escuridão mental, ao dar lugar à confusão.

O poder que se atribui a uma força terrível ou o que vai unido à representação de Deus é também fonte do sublime: “O poder”, diz Burke, “extraí sua sublimidade do terror que geralmente o acompanha.” Da mesma forma, a privação ou carência, incluindo nela, junto com a escuridão, o vazio, a solidão e o silêncio, são fontes do sublime. Finalmente, também o são a vastidão ou grandeza de dimensões, a idéia de infinito, magnificência ou “grande profusão de coisas” como o céu estrelado, que “excita uma idéia de grandeza”. Antecipando-se a Kant, Burke distingue o sublime do belo, tanto pelo que toca ao objeto em que ocorre a sublimidade como ao efeito que produz no sujeito. Os objetos sublimes são escuros e de grandes dimensões; os belos são claros, leves, delicados e relativamente pequenos. O sublime e o belo produzem, assim mesmo, efeitos distintos: o belo agrada ou suscita prazer (*pleasure*); o sublime produz um prazer relativo ou dor moderada, que Burke designa em inglês com a palavra *delight*, deleite. Este deleite se nutre ao mesmo tempo de prazer e dor, e Burke o explica nestes termos: “Se a dor e o terror se modificam de tal maneira que não sejam realmente nocivos (...) são capazes de produzir deleite; não prazer, mas uma espécie de horror delicioso, uma espécie de tranquilidade com um matiz de terror que, por pertencer à autoconservação, é uma das paixões mais fortes de todas. Seu objeto é o sublime.”

Em sua *Crítica do juízo*, Kant contrapõe o belo e o sublime em termos semelhantes aos de Burke: “O belo na natureza se refere à forma do objeto que consiste em sua limitação. O sublime, ao contrário, pode ser encontrado em um objeto amorfo, enquanto nele ou ocasionado por ele é representada ilimitação.” E Kant chega assim mesmo perto das diferenças que Burke estabelece ao dizer: “O sublime deve ser sempre grande; o belo, pequeno... A solidão, profunda e sublime... Uma grande altura é sublime, tanto quanto uma grande profundidade... Uma longa duração é sublime...” (*O belo e o sublime*). Assim, enquanto o belo se vincula a um objeto limitado, pequeno, o sublime fica ligado a um objeto sem forma, grande ou ilimitado. Diferente é também o efeito que o belo

e o sublime produzem em nós; enquanto o belo provoca um prazer positivo, o sublime suscita no contemplador mais uma admiração e um respeito que podem ser considerados mais adequadamente negativos (*Crítica do juízo*).

Ao contrário de Burke, Kant não pensa que o horrível, o temor possam dar lugar a uma experiência estética como a do sublime ("Assim, não se pode chamar de sublime o amplo oceano em raivosa tormenta"), embora a idéia que suscita sua representação produza essa experiência. A base do sublime não está, portanto, fora de nós, na natureza, mas sim em nós: "O modo de pensar que põe sublimidade na representação daquela" (*Crítica do juízo*). Por isso, ainda que a natureza, grande por sua força e poder incomensuráveis, pareça afirmar-se ante nossa liberdade, o homem apequenado ante essa força e esse poder não se rende: resiste e se eleva como ser livre acima dela. Por essa razão o homem subjugado pelo terror ou pelo temor, ao não poder se elevar com suas idéias sobre a natureza, não pode ter a experiência do sublime.

Vejamos com que plasticidade Kant apresenta as coisas que parecem esmagar o homem e que, todavia, despertam nele a experiência do sublime: "Rochas ousadamente pendentes e, por assim dizê-lo, ameaçadoras, nuvens de tormentas que se amontoam no céu e se adiantam com raios e trovões, vulcões com todo o seu poder devastador, furacões que vão deixando atrás de si a desolação, o oceano sem limites rugindo de ira, uma cascata profunda em um rio poderoso etc. (...) reduzem nossa faculdade a uma insignificante pequenez, comparada com sua força." E contudo, não obstante nossa pequenez, nos sentimos superiores ante o terrível. Assumida essa superioridade, dissipa-se o temor ou horror e produz-se prazer: o prazer de sentir-se superior à natureza. Ou, dito nas próprias palavras de Kant: "(...) A natureza, em nosso juízo estético, não é julgada sublime porque provoca temor, mas sim porque excita em nós nossa força (que não é natureza) para que consideremos como pequeno aquilo que nos preocupa (bens, saúde, vida) e assim não consideramos a força daquela (à qual, no que toca a essas coisas, estamos submetidos), para nós e nossa personalidade, como um poder ante o qual teríamos que nos inclinar caso se tratasse de nossos mais elevados princípios e de

sua afirmação ou abandono. Assim, pois, a natureza aqui é chamada sublime porque eleva a imaginação à exposição daqueles casos nos quais o espírito pode tornar-se sensível à própria sublimidade de sua determinação, inclusive acima da natureza" (*Crítica do juízo*).

Definitivamente, o sublime para Kant não está na natureza, mas sim em nosso espírito "na medida em que podemos ter consciência de nossa superioridade sobre a natureza em nós, sobre nossa própria natureza e, desse modo, sobre a natureza fora de nós". Mas essa superioridade — assinalamos mais uma vez por nossa conta — só pode manter-se na medida em que, liberados do temor ou do horror, nos encontremos à necessária distância do objeto para poder contemplá-lo.

Hegel busca o sublime antes de tudo na arte. Também como no caso do belo, sua concepção do sublime é tributária de sua doutrina metafísica da arte como manifestação sensível da idéia, ou como modo de tornar-se sensível — e por essa via se autoconhecer — o Espírito Absoluto (os outros dois modos de conhecimento são a religião e a filosofia). As formas da idéia manifestar-se no sensível, ou de aparecer sensivelmente na arte, cedem lugar historicamente a três momentos do seu devir: a arte simbólica, a arte clássica e a arte romântica. Nestas formas históricas, predominam sucessivamente as categorias estéticas do sublime, o belo e a ironia. Na arte simbólica do antigo Oriente, a idéia que se manifesta sensivelmente nela é abstrata, infinita e indeterminada e, portanto, não é adequada a sua forma. O conteúdo da arte (a idéia) não constitui uma unidade com sua forma simbólica e é, por conseguinte, exterior a ela. A categoria estética que reina na arte antiga oriental é para Hegel a do sublime, justamente pela inadequação de idéia e forma. O sublime nessa arte simbólica consiste precisamente em sua tentativa de representar a idéia, o infinito, sem encontrar a forma adequada a essa representação. E, a partir do ponto de vista humano, segundo Hegel: "A sublimidade implica por parte do homem o sentimento de sua própria finitude e de seu insuperável afastamento de Deus."

Tendo presente sobretudo a concepção kantiana do sublime e procurando distanciar-se dela, um filósofo contemporâneo, Nikolai Hartmann, esboça em seu *Estética* como "aspectos detectáveis do sublime"

os seguintes: *a*) sua separação do transcendental e absoluto (Deus) e sua aceitação no natural e humano; *b*) sua separação do quantitativo e *c*) do opressor, terrível e catastrófico, que embora possam existir não constituem sua essência; *d*) sua fundamentação não em um “desvalor” (o “desmedido”, o “inútil” etc., e no desprazer correspondente), mas em um valor que está no objeto na medida em que é experimentado (pelo sujeito) como “o grande superior em geral”. Mas o sublime estético só se apresenta quando “dessa distorção do coração” até o “grande” forma-se uma relação de distância e contemplação.

Portanto, que grandeza humana traz Hartmann nessa distorção até o “grande” que, ao ser contemplado, se apresenta como o sublime estético? Acaso a grandeza afirmativa de Romeu e Julieta no amor? Ou a destrutiva de Macbeth, na ambição e na sede de poder? Ou talvez seja a grandeza do mal? E a resposta de Hartmann, recordando sobretudo os exemplos anteriores, é que “o mal no homem não é o sublime”, pois: “O sublime é mais a grandeza humana como tal, embora empregada para o mal.”

Vejamos finalmente como concebe o sublime um teórico de nossos dias tão original e incisivo como Theodor Adorno. Nas breves páginas que lhe dedica em sua *Teoria estética* (obra póstuma, publicada em 1970), mais que um conceito do sublime o que nos oferece é uma revelação do que está subjacente ao sublime de Kant e à fixação de seus limites. Em primeiro lugar, assinala como uma limitação da concepção kantiana o fato de tê-lo reservado à natureza. Esta idéia do sublime natural origina-se, na opinião de Adorno, no conceito ilustrado de natureza que contribuirá, por sua vez, para “a invasão da arte pelo sublime”. E acrescenta: “O sublime devia ser a grandeza do homem como espírito que domina a natureza.” Mas o que acontece “se, pelo contrário, é o espírito quem se vê reduzido à sua medida de natureza”? O sublime se transforma então em figura cômica ou converge para o jogo. (Por nossa conta, poderíamos perguntar também: o que acontece se o domínio do homem sobre a natureza, na forma destrutiva que assume hoje, exhibe sua baixeza? O sublime se torna então trágico.) Como vemos, Adorno coloca o sublime em certa relação, que é histórica, entre o homem e a natureza, e com isso se contrapõe a uma concepção que, por

ignorar esse caráter histórico, resulta no final especulativa, como no caso de Kant. Adorno desmitifica assim o esteticamente sublime em Kant — o que há de histórico nele — ao colocá-lo em relação com o humano concreto. Mas, por sua vez, a exaltação da grandeza humana que está nas entranhas do sublime pode ter em Kant um pano de fundo ideológico. Ou, como diz Adorno: “(...) Ao ter situado o sublime na grandeza avassaladora, na antítese entre poder e debilidade, (Kant) afirmou sua clara cumplicidade com o poder e o domínio.” E, contudo, como se quisesse retificar desde o início uma tão abrupta reprovação a Kant, diz um pouco mais adiante: “(...) Com pleno direito, definiu o conceito do sublime pela resistência do espírito em frente do poder desatado.” Porém faz mais duas objeções: a primeira é ter limitado o sublime à natureza, não à arte, quando já em sua época “aceitou o ideal do sublime, Beethoven mais que nenhum outro”; a segunda é ter posto o sentimento do sublime, ao contrário dos jovens de seu tempo, mais no moral que no artístico. Mas isso seria conseqüente, em nossa opinião, com o que, veementemente e com um caráter mais geral, o próprio Adorno censura Kant por “escrever uma grande estética sem entender nada de arte”. A rigor, mais do que nos oferecer um conceito do sublime, Adorno se limita a nos colocar em guarda, ao relacionar o sublime com a história e a realidade, contra seu conceito especulativo, kantiano. E não podemos deixar de levar em conta essa advertência ao recapitular agora nossas idéias a respeito do sublime.

REFLEXÃO FINAL SOBRE O SUBLIME

Em nosso modo de ver, nas concepções expostas contribuem elementos básicos para uma caracterização desta categoria estética. Como vimos, o sentimento do sublime surge na relação entre a grandiosidade e a infinitude de um fenômeno e as limitadas forças humanas, ou quando estas alcançam um poder que ultrapassa desmesuradamente o cotidiano ou o normal. Na natureza, seu poder desmesurado ameaça esmagar o

homem. Mas, onde existe esmagamento, já não estamos perante o sublime, mas sim diante do trágico. O sublime é o desmedido na natureza e na vida humana. Em ambos os casos, o homem se eleva, subverte ou sublima ao desenvolver suas forças. O sublime natural é, por um lado, expressão de um poder que o homem não conseguiu dominar ainda, mas que ao mesmo tempo lhe dá consciência do seu próprio. Em suma, o sentimento do sublime desperta no homem, diante das forças naturais e sociais, sua confiança nas próprias forças. Apresenta, pois, uma face dupla, objetiva e subjetiva: o fenômeno natural que impõe com seu poder físico, material, longe de dobrá-lo, o faz sentir-se superior.

Vemos, pois, que o sublime tem a ver com o poder na natureza e na vida real. Mas vemos também que não é exatamente sublime enquanto o homem não faz sentir seu poder, afirmando-se como um ser livre ante as forças naturais, ou humanas, que o ameaçam e surpreendem. O homem aterrorizado não pode experimentar o sentimento do sublime. E o que o desperta não é tanto o caráter terrível ou aterrorizante do fenômeno, o poder avassalador que desenvolve, mas sim a atitude livre, positiva, do sujeito diante dele. Por isso não se pode subscrever sem matizá-la, ou seja, sem humanizá-la, a afirmação de Burke acerca do terror como fonte do sublime. O que dá o seu caráter próprio à experiência do sublime é o modo como o sujeito enfrenta o fenômeno que Burke considera sua fonte. O terror por si mesmo paralisa o sujeito e, com ele, o seu sentimento do sublime. O mesmo fenômeno terrível pode ter, portanto, efeitos diversos; por exemplo, aterrorizar, em cujo caso não há tal sentimento, ou produzir assombro ou admiração, em cujo caso o efeito será agradável ou relativamente prazeroso. Mas esse efeito só se dará se o sujeito se sentir liberado do terror, quer dizer, se não se sentir diretamente ameaçado por ele.

Em suma, o sujeito tem que se situar a certa distância do fenômeno aterrorizante ou horroroso para que possa contemplá-lo e despertar nele o sentimento do sublime. E nisso consiste exatamente o sublime como categoria estética. Não se trata apenas de destacar, como faz Kant, a afirmação do sujeito como espírito em frente da natureza, mas de destacar também — como destaca Hartmann — que essa afirmação só se

dá na contemplação. E enquanto o sujeito não puder contemplá-la porque o aterroriza ou anula, ou seja, enquanto não se puder manter a certa distância — que lhe permita sentir-se livre e não acorrentado a ela —, não se pode falar propriamente do sublime estético.

Quanto à concepção de Kant, é preciso admitir a reprovação que lhe faz Adorno de limitá-lo à natureza, embora convenha especificar que, no sentido kantiano, não se trata de uma natureza em si, mas sim em relação com o homem. E é preciso admitir também a censura de que Kant destaca mais o sublime e o moral do que o propriamente estético. Mas Adorno não só faz essa reprovação a Kant como também a Hegel — cuja concepção é uma clara expressão de um enfoque conteudístico do sublime (o conteúdo para ele é a idéia), por seu compromisso “com afirmações extra-artísticas”. Portanto, o sublime na arte só existe nele — ao representá-lo na pintura ou evocá-lo na música —, enquanto a obra artística desperta o sentimento do sublime não por seu mero conteúdo, mas sim por sua forma ou, mais exatamente, por seu conteúdo formado.

O grandioso, o infinito, o incomensurável, não por si só como simples conteúdo, mas por sua forma (justamente por sua forma adequada e não pela inadequada, como sustenta Hegel), é o sublime estético. E, cabalmente, essa “reviravolta” até a grandeza humana, até o grande na obra de arte, é o que ocorre — como destaca Hartmann — na contemplação. Ao ser especificado que se trata da grandeza tal como ocorre, já formada, na arte, pomos o pé no propriamente artístico e não na grandeza ou no conteúdo extra-artísticos. Com isso levamos em conta as objeções de Adorno a Kant e Hegel, e especialmente ao primeiro, por insistir na natureza moral do sublime — tanto empregado para o bem quanto para o mal, afirma Hartmann.

Por último, a relação estabelecida por Adorno — apontando para Kant — entre poder e debilidade é ideologicamente contraditória, pois um é o papel do sublime quando a grandeza é supra-humana ao encarnar-se nos deuses, e outro é o papel que cumpre — como demonstrou a arte da burguesia francesa revolucionária com os quadros de David e Géricault — quando a grandeza humana se encarna nos heróis populares

ou nos revolucionários. Mas, se nos ativermos exclusivamente ao seu conteúdo ideológico — político ou moral —, sempre se corre o risco de que o sublime nos escape como categoria estética, pois, embora este tenha seu lado ideológico — político ou moral —, na arte só pode tê-lo como o sublime criado ou formado, ou seja, artisticamente.

Ao contrário de outras categorias estéticas — como as do belo, do feio ou do sublime — que se dão, como vimos, tanto na realidade quanto na arte, sempre com uma dimensão estética, o trágico quase nunca tem essa dimensão na realidade. Vejamos, pois, o trágico fora do estético, na vida real, antes de considerá-lo como uma categoria propriamente estética.

O TRÁGICO NA VIDA REAL

A rigor, não cabe falar da tragicidade de algo real como a natureza, pois esta não é trágica em si mesma, mas apenas em certa relação do homem com ela. O trágico não está, por exemplo, na tempestade, no sismo ou no furacão que surpreendem, mas sim no homem que, diante desses fenômenos naturais, surpreendido ou horrorizado por eles, se vê numa situação trágica. A tragicidade é, pois, característica da existência humana. Não, na verdade, como um componente essencial ou constante dela, mas sim em certas relações do homem (indivíduos, grupos sociais ou povos) com o mundo, com a natureza ou em determinadas relações dos homens entre si. Nessas relações humanas ocorrem situações, comportamentos, atos ou resultados de suas ações que podemos classificar de trágicos. Assim, por exemplo, são trágicos os amores dos jovens que, ante a impossibilidade de transpor os obstáculos insuperáveis que se opõem a sua união, optam — em um pacto suicida — por dar fim à vida

(as crônicas da imprensa diária registraram, mais de uma vez, esse acontecimento real); é trágico o destino da menina judia Anne Frank, que, escondida durante meses no sótão de uma casa holandesa sob a ocupação nazista, acaba morrendo em um campo de concentração; trágico foi o final dos milhares apanhados nos edifícios que desabaram no terremoto de 1985 na capital do México; trágico foi igualmente o destino dos velhos bolcheviques, artífices da revolução de outubro de 1917, como Bukharin ou Kamenev, que nos anos 30 foram processados pelos tribunais de Stalin e executados como “contra-revolucionários”. E, por último, trágico foi também o destino dos combatentes espanhóis republicanos que, nas últimas semanas da guerra civil, se viram em Madri entre o assédio das tropas de Franco e as do coronel Casado, sendo finalmente açoitados até o extermínio.

Existe, pois, o trágico em situações ou comportamentos humanos da vida real que não se confundem, como não se confundem nos exemplos citados, com outras situações ou comportamentos em condições normais. Certamente, se a morte dos jovens enamorados que se suicidaram ou da adolescente Anne houvesse ocorrido em condições normais, como resultado de uma enfermidade natural, seu desaparecimento teria sido triste — muito triste dada a sua juventude —, mas não trágico; se os velhos bolcheviques tivessem tombado anos antes — como tombaram outros — nas frentes de batalha da revolução, sua morte teria sido heróica, mas não trágica. E, de modo análogo, os combatentes espanhóis republicanos teriam tombado heróica e não tragicamente se tivessem perecido em um enfrentamento normal com seu adversário, e não nas circunstâncias de vulnerabilidade total em que os deixou o levante de Casado contra o governo republicano.

Vemos que, se nas situações trágicas mencionadas se faz presente a morte ou a derrota, nem sempre essa presença dá a uma situação humana, ou a seu desenlace, uma tonalidade trágica. O que é, então, que dá à vida real essa dimensão trágica? Mas, antes de responder a esta pergunta, não se deve perder de vista o que nos interessa diretamente: qual é a relação do trágico com o estético na vida real? Ou, mais exatamente, o trágico real pode integrar-se numa situação estética e, portanto, ser

percebido e contemplado esteticamente? Esta é a questão que agora nos propomos examinar.

A relação natural ante o objeto trágico — por parte do sujeito na vida real — pode oscilar entre a compaixão (pelos jovens enamorados que se suicidam), a ira ante a morte da jovem num campo de concentração nazista, o horror ante o terrível fim dos surpreendidos no edifício derubado pelo terremoto e a indignação ante os revolucionários russos que morrem não só humilhados e ofendidos, mas sim desonrados. Não podemos permanecer frios, insensíveis ou indiferentes ante o trágico na vida real. Somos afetados por isso, e esta afecção se mostra como compaixão, ira, horror ou indignação. Na vida real, o objeto ou acontecimento trágico não pode ser contemplado de um modo tal que sua contemplação produza um efeito prazeroso. Ou seja: o trágico na vida real não pode se converter em espetáculo, condição necessária para que possa produzir-se o prazer estético.

Inclusive se, como espectadores, nos colocamos na situação trágica que outro vive — pois certamente seria impossível que pudéssemos assistir como espectadores à nossa própria experiência trágica; se, por exemplo, contemplássemos um edifício devorado por um incêndio no qual víssemos uma pessoa disposta a se lançar no vazio para escapar às chamas, ficaríamos surpreendidos ou horrorizados, e não gratificados pelo que contemplamos. É que não podemos transformar em espetáculo um edifício em chamas e o homem alcançado por elas. A conclusão a que chegamos neste ponto é a de que nossa relação com o trágico real não pode ser estética. Mas se trata de uma impossibilidade real, ou seja, inscrita efetivamente na natureza do objeto contemplado ou do sujeito que contempla? Estamos nos referindo — é claro — a ambos os termos em uma situação real; ao trágico tal como ocorreu na existência humana efetiva e não ao que, inspirado por uma situação real, ou partindo dela, é representado, imaginado ou criado; quer dizer, ao trágico na literatura ou na arte, o que abordaremos um pouco mais adiante. Deixando isso bem claro, podemos responder à nossa pergunta anterior de que não existe um limite intransponível, nem no objeto nem no sujeito, que im-

peça a estetização do trágico real. E, portanto, que o trágico se nos apresente na realidade com uma dimensão estética.

Certamente, por que não admitir a possibilidade — embora rara ou distante — de que alguém, diante do edifício incendiado de nosso exemplo anterior, detenha seu olhar na combinação de formas e cores, nos movimentos das chamas sobre o corpo humano, na expressividade de um rosto angustiado e que, envolvido por tudo isso, sinta prazer ao contemplá-lo? Não seria, na verdade, o prazer monstruoso, sádico, pelo sofrimento do “homem em chamas” (é válida aqui a expressão com que Orozco intitula um de seus murais) ou pela angústia e morte do infeliz que se lança ao vazio do edifício em chamas, mas sim o prazer (não sádico, mas não menos monstruoso) que suscita a própria contemplação.

Não existe uma impossibilidade lógica que exclua, de um modo absoluto, semelhante relação estética com um acontecimento trágico real, embora essa relação devesse ser considerada mais exatamente esteticista, ou relação na qual todo valor ou objetivo humanos fiquem sujeitos ao valor ou finalidade estéticos. Mas, neste caso, o possível esteticamente não o seria moralmente. Especifiquemos este último continuando com o exemplo anterior. Transformar o incêndio do edifício no qual um homem é devorado pelas chamas em espetáculo ou objeto de contemplação, e sentir prazer com as formas, as cores ou a expressividade do rosto angustiado, seria não só uma imoralidade, mas uma perversão humana. Neste sentido, o trágico perde sua dimensão estética na vida real; dimensão que, em troca, encontramos nela quando podemos considerá-la a partir das categorias do belo, do feio e do sublime. E essa dimensão estética que recusamos ver na vida trágica real, ou que causa repulsa reconhecê-la quando não se cai na perversidade ou imoralidade, é justamente a que a literatura e a arte resgatam imaginativa e criativamente.

Encontramos, pois, o trágico já na vida real, em determinadas condições da existência humana. Se fixarmos, portanto, nossa atenção em sua existência real, efetiva, no comportamento humano, podemos concluir que a situação infeliz em que consiste e o final inexorável a que conduz — o fracasso, a derrota ou a morte — suscitam no contemplador

um sentimento de horror, ira ou compaixão, mas não um efeito prazeroso, a menos que o sujeito, que assim mantém o estético na vida real, seja perverso em um sentido humano e moral. Com esta limitação que, como vemos, é mais propriamente moral que estética, cabe afirmar que o trágico ocorre na vida real, na existência humana, sem que tenha — ou, ao menos, sem que tenha necessariamente — uma dimensão estética.

O TRÁGICO NA ARTE

Pensando para trás o trágico na vida real, vamos vê-lo agora neste terreno estético povoado por personagens literários como Édipo Rei, Otelo, Hamlet, Raskolnikov, Willy Loman, Grigori Melekhov ou o punhado de cidadãos anônimos que vão ser fuzilados num quadro de Goya (*Os fuzilamentos do 3 de maio de 1808*). Todos eles pertencem a diferentes épocas e sociedades e se acham em situações diversas, todas elas conflitantes. Uns e outros perseguem metas diferentes, mas sempre inalcançáveis. Todos eles atuam, se comportam ou terminam tragicamente.

Personagens trágicos. Como é sabido, Sófocles dá vida (e morte) ao personagem Édipo Rei na Antiguidade grega. Não obstante sua elevada posição social, Édipo é um homem desditoso que desenvolve ativamente sua vontade e tenta impô-la a um destino inevitável. Nada pode fazer, porém, ante esse destino que se cumpre inexoravelmente. Otelo e Hamlet, os personagens das tragédias de Shakespeare, rebelam-se contra forças terrenas — não supra-humanas — que se opõem ao desenvolvimento livre de sua personalidade. A tragédia shakespeariana se encontra sob o influxo do humanismo burguês moderno que coloca o homem no centro do universo. Liberado dos grilhões feudais, esse homem burguês aspira a desenvolver-se livre e sem limitações. Mas limites terrenos, sociais, se interpõem no seu caminho. Surge assim nessas tragédias modernas um conflito entre as aspirações individuais e as possibilidades sociais de sua realização. Otelo e Hamlet sucumbem no caminho empreendido sem ver realizadas suas aspirações. Encarnam assim um humanismo trágico,

condenado por questões históricas, objetivas, a permanecer na utopia. As situações em que se encontram desembocam na morte. Fazem parte de um mundo fechado que Hamlet claramente caracteriza com estas palavras lapidárias: “O mundo inteiro não passa de um cárcere.”

Raskolnikov, o personagem de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, vive em uma sociedade autocrática, asfixiante, na qual a personalidade individual não apenas se vê restringida como também degradada. Nesse mundo fechado, a liberdade é ilusória. Como transpor seu muro? Como encontrar uma saída? E, se o muro é transposto e se escapa, não significará isso prejudicar os demais? Talvez eu deva me submeter à lei ou transgredi-la? Devemos buscar a felicidade por outras vidas? Acaso através da violência? Mas podemos impor a violência, mesmo que seja a um só homem em nome de todos? Raskolnikov se debate nesses dilemas sem conseguir escapar de nenhum. Não está em suas mãos abrir uma situação fechada.

Willy Loman é o personagem de *A morte do caixeiro-viajante*, a tragédia contemporânea de Arthur Miller. Vemos nela um homem triturado na sociedade capitalista pela engrenagem implacável de um mecanismo social que vai lhe fechando, uma após outra, as portas de seu horizonte vital. Nesse mundo fechado não há mais saída senão a morte, e para ela se encaminha Willy Loman inexoravelmente. E qual é o destino de Grigori Melekhov, o herói principal de *O Don silencioso*, de Sholokhov. Melekhov vive os tempos terríveis da Revolução Russa e da guerra civil. Mas os vive sem vivê-los como tais, sem esperá-los nem desejá-los, arrastado por eles sem poder escapar a esse duplo furacão social. Em uma situação tão obscura e complexa, esse camponês russo de caráter forte e generoso não consegue compreender sua relação pessoal com a revolução e a guerra civil, e sua situação se torna trágica: ao não poder estar à altura dos grandes acontecimentos, se abate irremediavelmente. E encontramos também o trágico em artes como a pintura. Um exemplo paradigmático da presença do trágico nela é o famoso quadro de Goya, *Os fuzilamentos do 3 de maio de 1808*. Os patriotas que vão ser fuzilados pela soldadesca francesa e que, com os braços levantados, ajoelhados ou tapando os ouvidos, enfrentam o destino que

já sofre o morto que aparece esboçado à direita do quadro, vivem nesse momento, ante o pelotão de execução, uma situação verdadeiramente trágica.

PRIMEIRA ABORDAGEM AO TRÁGICO

Os personagens se vêem em situações existenciais muito diferentes que ocorrem, por sua vez, em diferentes épocas e sociedades. Contudo, todos eles oferecem — assim como as pessoas anônimas do quadro de Goya — traços comuns: vivem experiências desditosas que não podem agradar a nenhum deles; pelo contrário, sofrem e gostariam de escapar da situação infeliz em que foram lançados. Mas justamente o que caracteriza esta em todos os casos é a impossibilidade de escapar dela. Trata-se, pois, de um conflito sem solução ou, mais exatamente, com uma solução negativa ou um desenlace desditoso para o personagem trágico.

Temos no conflito vital que separa Édipo, Otelo, Hamlet, Raskolnikov, Willy Loman, Grigori Melekhov ou os patriotas do quadro de Goya: a) uma situação desditosa; b) fechada; e c) com um desenlace inexorável: a derrota, o fracasso ou a morte. Com esses três traços tocamos, em uma primeira abordagem, a própria substância do trágico. Mas tentemos nos aproximar mais dessa substância pela mão de Aristóteles, o maior tratadista do trágico.

A TRAGÉDIA SEGUNDO ARISTÓTELES

Ao refletir sobre o trágico em sua *Poética*, Aristóteles tem presente sobretudo a prática literária dos grandes poetas gregos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Assim, ele não inventa a tragédia como gênero. Esta já existe com a madurez e o esplendor que alcança com os autores mencionados. Seu mérito baseia-se em ter generalizado essa experiência teatral concreta

no plano teórico e em ter destacado, ao meditar sobre ela, seus aspectos essenciais. Já neste ponto se afasta de seu mestre Platão, o qual não podia nos legar um tratado semelhante, já que nunca admitiu que a apresentação cênica das paixões dos homens e dos deuses fora digna de uma teoria. Ao mostrar as paixões humanas ou divinas em cena, a tragédia só contribui para afastar os homens de sua vida mais nobre: a consagrada à contemplação das idéias. Por isso critica os poetas em *A república*, já que ao imitar imitações das idéias afastam os homens da verdade. Mas critica também a tragédia por motivos morais, já que, ao mostrar as paixões humanas, ela fica associada à parte mais obscura e ignóbil da alma. Assim, a condenação da poesia, incluída a tragédia, e a expulsão dos poetas da comunidade ideal ou Estado perfeito, por afastarem o homem de sua vida autêntica como ser racional, são congruentes com sua metafísica das idéias e com suas teorias da verdade e da bondade moral.

Longe de condenar a tragédia, Aristóteles vê nela o ápice da arte. Uma apreciação tão elevada provém justamente de que, na sua opinião e contra o que Platão defende, a tragédia se relaciona com os aspectos mais nobres e elevados do homem. Neste sentido, é aparentada com a epopéia, já que, como ela, tem um alto valor moral. A tragédia é, como diz em sua *Poética* (1149, a), “reprodução imitativa de ações esforçadas, perfeitas, grandiosas”. Apresenta os homens melhores do que normalmente são, e nisto se diferencia da comédia, “já que esta se propõe reproduzir por imitação os homens piores do que são” (*ibid.*, 1448, a). Ou seja, não é qualquer homem que pode ser personagem trágico, mas só aquele cujos atos têm, por sua grandeza, um elevado conteúdo moral. Em suma, o valor da tragédia para Aristóteles resume-se exatamente naquilo que Platão não encontra nela: sua dimensão moral.

A tragédia para Aristóteles consiste em atos humanos no curso dos quais a felicidade se disfarça em desgraça, ou a boa sorte em má. O personagem trágico se encaminha com seus atos até um final desditoso. E, colocando o exemplo de Eurípides — certamente o mais trágico dos poetas —, pleiteia: “Erram os que reprovam Eurípides por fazer com que suas tragédias, certamente muitas delas, terminem em desventuras que, como fica dito, é o correto” (*ibid.*, 1453, a). Assim, o personagem

trágico é um ser infeliz, já que sua vida desemboca na desventura; portanto, seu destino é sofrer. Assim, não basta sofrer para que o destino do personagem seja por si mesmo trágico. Se sua desdita e sofrimento e produzem “por sua maldade e perversidade”, não cabe falar exatamente de um desenlace desventurado ou de um sofrimento trágico. Caso se trate de um monstro ou um indivíduo tão perverso que exclua a inocência, não estamos ante um personagem trágico. Ainda que tenha cometido crimes, como Édipo ou Orestes, o herói trágico não é, em definitivo, malvado ou culpado.

Aristóteles não se limita a assinalar o comportamento nobre e elevado do personagem trágico que desemboca em um final desditoso, mas destaca também o modo como — dado o caráter de suas ações e seu comportamento — essas ações e esse comportamento afetam o espectador.

A reprodução imitativa das paixões em que consiste a tragédia tem um efeito específico e positivo sobre o espectador que Aristóteles chama de *katharsis*, palavra grega que costuma ser traduzida como “purificação”. Mediante a imitação dos efeitos extremos, de terror (*fobos*) e de comisseração (*eleos*), estes adquirem como meio-termo “um estado de pureza”. Ao mostrar as paixões extremas, a tragédia libera o espectador da carga passional que lhe pesa e, desta maneira, exerce um efeito saudável deleitando ou com uma “linguagem deleitosa”. Existe, pois, uma unidade estreita entre essa demonstração própria, peculiar, do terror e a comisseração, e o prazer, que não é qualquer prazer, mas sim o prazer próprio, criado pelo poeta. Ou, como diz Aristóteles: “Não se procura extrair da tragédia qualquer deleite que não o seu próprio. (...) O poeta deve proporcionar exatamente esse prazer que procede da comisseração e terror mediante a imitação (...)” (*Poética*, 1453, b).

Assim, as paixões humanas, liberadas de sua carga extrema mediante a imitação que procura semelhante prazer, não produzem o efeito natural que produziram na vida real, mas sim o catártico, depurador, próprio de uma obra de arte. Nessa passagem do efeito real, natural, para o efeito criado, está marcada, em nossa opinião, a passagem do trágico na vida real para a tragédia artística, tal como a define Aristóteles: “(...) reprodução imitativa de ações esforçadas, perfeitas, grandiosas em deleitosa

linguagem (...) que determina entre comiseração e terror o meio-termo em que os efeitos adquirem estado de pureza.”

Pondo em relação as idéias de Platão com as de Aristóteles, percebemos que um e outro, por caminhos diferentes, se propõem alcançar o mesmo fim. Se bem que seja certo que para Platão a representação das paixões é nociva, enquanto para Aristóteles, pelo contrário, é positiva, esta última se deve a que a *katharsis* permite alcançar o que buscava Platão: não a submissão às paixões, mas a sua liberação ou purificação.

Em suma, Aristóteles faz entrar na idéia do trágico: a) seu caráter conflitivo; b) o final desditoso do personagem trágico; c) seu comportamento nobre e elevado; d) seu efeito catártico, depurador, no espectador; e e) o próprio prazer (estético) que procura.

COMPAIXÃO E IDEOLOGIA

A definição aristotélica da tragédia inclui, como vemos, o efeito dos atos do personagem trágico no espectador como um aspecto essencial. Trata-se também, como vimos, de um efeito saudável, liberador. Em sua produção desempenha um papel importante — junto com o temor — a comiseração ou compaixão pela qual o espectador torna seu o sofrimento do herói. Mas Aristóteles especifica que nem todo sofrimento ou desgraça suscita a compaixão do espectador na tragédia. “A compaixão se baseia no imerecido da desgraça.” Portanto, nem tudo merece compaixão. Com isso fica ressaltado o que já havíamos exposto: que, embora o trágico suporte sempre desdita ou sofrimento, nem toda desdita ou sofrimento são por si só trágicos. Só cabe ter compaixão pelo sofrimento ou desventura que o herói sofre, inocentemente ou por erro, se ele não os merece suportar. Assim, se a tragédia pressupõe o passo para a desgraça, para a má sorte, isso deve ser entendido como um passo imerecido.

Do anterior se depreende que se a compaixão se baseia na tonalidade do valor que, aos olhos do espectador, adquire a desgraça do personagem trágico, já que esta pode ser merecida ou imerecida, culpada

ou inocente, justa ou injusta, há de ocorrer no horizonte ideológico (moral, político, religioso etc.) que lhe fornece a correspondente escala de valores. E justamente, com base em certo critério valorativo, ideológico, pode ser considerada como trágica uma situação desditosa. Partindo-se, pois, da idéia aristotélica da compaixão “que se baseia no imerecido da desgraça” e, portanto, partindo de um critério ideológico, tomemos por nossa conta, como exemplo, dois quadros com certa semelhança temática. Num dos casos, trata-se de *Os fuzilamentos do 3 de maio de 1808*, de Goya (Museu do Prado, Madri) e, no outro, de *A execução de Maximiliano*, de Manet (Tate Gallery, Londres). Os dois quadros representam uma mesma cena de fuzilamento e ilustram o que, em termos aristotélicos, pode ou não merecer compaixão.

Vejamos em primeiro lugar o quadro de Goya, que alguém caracterizou como “o grito mais terrível que a Espanha lançou junto com o *Guernica* de Picasso”. Vamos deter nosso olhar na pintura genial de Goya. Nela vemos um punhado de pessoas da aldeia em frente do pelotão de soldados que se prepara para atirar nelas. A soldadesca constitui um bloco pétreo, despersonalizado — não se vê o rosto de nenhum dos carabineiros —, em frente do grupo de vítimas iminentes. Mas, neste grupo, cada um de seus componentes reage de um modo individual. Nele se destaca a figura de um homem, iluminada toda ela pela luz de uma lanterna, que com os braços em cruz censura seus verdugos, simbolizando assim a ira e o protesto de todo um povoado. A situação angustiante desses homens que vão ser fuzilados, e que Goya nos apresenta com “brutal” realismo e tremenda expressividade, vai ser coroada inexoravelmente — já o é para o infeliz que jaz sem vida aos pés do grupo — com a morte. É uma situação trágica que induz nossa compaixão por quem já morreu e pelos que inevitavelmente vão morrer.

Portanto, essa comiseração não é puramente emotiva nem se baseia simplesmente em nossa consciência de seu final desditoso. Não surge em um vazio ideológico; ou seja, com indiferença em relação aos valores ou objetivos que estão em jogo ou em relação à natureza de seu sofrimento. Consideramos sua situação trágica, compartilhamos seu sofrimento e simpatizamos com ele à luz de certos valores ou tomada de

posição ideológica. De acordo com eles e com ela, os homens que foram ou vão ser inexoravelmente vítimas dos tiros da soldadesca francesa não merecem essa morte e são, portanto, inocentes. Seu sacrifício é injusto. Pelo contrário, a ação do pelotão de fuzilamento nos parece injusta ou repulsiva. Despojados de toda auréola heróica, os soldados do vitorioso exército de Napoleão para nós não passam de uma máquina de matar perfeitamente azeitada ou um bloco, solidamente integrado, de culpados de mortes imerecidas, injustas. Em contraste com tudo isso, o sofrimento dos aldeões ainda vivos: do que tapa os olhos, do que abaixa a cabeça, do que se ajoelha, do que com os braços erguidos recria os que se dispõem a atirar, parece-nos — à luz de nosso critério ideológico que condena a morte de todo inocente, ou toda invasão, seja qual for seu matiz, da terra de qualquer povo — um sofrimento trágico que, por imerecido e injusto, suscita nossa compaixão.

Vejamos agora o quadro de Manet no qual se representa o fuzilamento de Maximiliano de Habsburgo, após a derrota de suas tropas invasoras no México. Pelo tema, e inclusive por sua composição, o quadro de Manet se assemelha ao de Goya. Também nele uns homens — o imperador e os dois generais mexicanos, traidores de sua pátria, que o acompanham — enfrentam o pelotão de fuzilamento. E, contudo, sua situação não parece trágica, já que não encontramos neles aquela inocência que marca os atos do personagem trágico. Maximiliano e os dois generais que vão ser vítimas dos disparos dos soldados de Juárez são culpados. Seu destino fatal por ser merecido, por sua culpa de haver invadido, oprimido, desencadeado calamidades e sofrimentos de um povo, não permite a nossa compaixão. Nossa simpatia está com esse povo, e não com os principais responsáveis por seus males.

Em suma: o sofrimento e a morte por si sós, como já havia observado lucidamente Aristóteles, não bastam para caracterizar um personagem, uma situação ou seu desenlace como trágicos. Tudo isso tem de ser considerado em um contexto ideológico, valorativo, justamente o que permite estender a ponte da compaixão entre o espectador e o personagem trágico pela situação em que se encontra o desenlace dela.

OS OBJETIVOS NA COLISÃO TRÁGICA

O conflito, a colisão, como vimos, situam-se nas próprias entranhas do trágico. Toda situação trágica é conflitante. Mudam historicamente a natureza do conflito e as forças que se contrapõem. O conflito pode ocorrer entre homens e deuses, entre o Estado e a família ou os indivíduos, ou entre indivíduos entre si, ou entre grupos e classes sociais. A este último tipo corresponde o que Marx e Engels — em polêmica com Lassalle, autor de *Franz von Sickingen* — chamaram de verdadeira tragédia revolucionária. Destacando o fundamento histórico-social do conflito trágico, Marx e Engels vêem a natureza da tragédia revolucionária — frustrada segundo eles na obra de Lassalle — na contradição entre algumas aspirações exigidas historicamente e a impossibilidade, também histórica, de satisfazê-la. Ou, como diz Engels: “Entre o postulado histórico necessário e a impossibilidade prática de sua realização.”

E com isso se destaca diante de nós o papel dos objetivos no conflito trágico, aos quais nos referimos agora apoiados em Hegel.

O caráter dos objetivos em jogo e a atitude em relação a eles são essenciais no conflito trágico. Não é qualquer objetivo que motiva um comportamento trágico. Nem qualquer atitude pode ser classificada de trágica.

Quanto à natureza dos fins, Hegel (em suas *Lições de estética*) insiste em assinalar sua grandeza humana. Como parte do “verdadeiro fundo da ação trágica”, é preciso vê-los “no ciclo das forças legítimas e verdadeiras que determinam a vontade humana”. Os objetivos que movem o personagem trágico são elevados e legítimos. Ou, como diz Hegel: “O que os impõe à ação é exatamente o seu motivo moral legítimo.” A natureza elevada, universal e moral dos objetivos determina que o caráter do conflito, quando o herói trágico luta por sua realização, seja irreconciliável. É preciso levar a luta, por isso, até as últimas consequências, e estas só podem ser — dada a impossibilidade de realizar os objetivos — a desdita e a morte. Não cabe outro final, razão pela qual a conciliação é impossível. O fim determina, assim mesmo, o comportamento verdadeiramente trágico como aquele que, dadas a universalidade e a grandeza humana do objetivo, não se pode desistir de perseguir.

Comportar-se desse jeito significaria renunciar a afirmar-se como ser humano. Assim, o comportamento trágico, que inclui necessariamente essa busca do objetivo até o sacrifício próprio ou até o desenlace desditoso do conflito — a derrota, o fracasso ou a morte —, é, em definitivo, a vitória, a afirmação do herói trágico em sua verdadeira humanidade. E se os objetivos perseguidos não impõem esse sacrifício ou admitem a conciliação e, portanto, um final feliz, isso significa que não estamos, na verdade, em frente do desenlace que corresponde a um conflito trágico. Eis o que Hegel nos diz com estas palavras: “Se os interesses enfrentados são de tal sorte que não vale a pena o sacrifício dos personagens, já que poderiam alcançar seus objetivos reconciliando-se, então o desenlace não precisa ser trágico” (*Lições de estética*).

Em suma, não basta destacar — como se faz desde Aristóteles — o desenlace desditoso do conflito trágico, mas é preciso ressaltar também o que leva — como assinala Hegel — a esse final desditoso. Ou seja: a impossibilidade da conciliação em virtude do caráter dos objetivos perseguidos e dos interesses que entram em colisão. Os fins e os interesses em luta são tão vitais, essenciais ou profundos em um sentido verdadeiramente humano, que não cabe a conciliação. Não há, pois, outra opção que não a luta até as últimas conseqüências, até um final que só pode ser desditoso — o fracasso, a derrota ou a morte —, já que o objetivo que determina as ações do personagem trágico não pode ser realizado. Renunciar à luta, buscar a conciliação ou o compromisso, equivaleria a diminuir sua estatura humana. Por outro lado, perseguir os objetivos universais, verdadeiramente humanos, sem admitir conciliação ou compromisso, significa afirmar o homem como tal, ainda que esses objetivos não se realizem; ou seja, mesmo que o conflito tenha um final infeliz.

PESSIMISMO E OTIMISMO TRÁGICOS

Se o conflito trágico desemboca na derrota, no fracasso ou na morte, a tragédia, ao que parece, não deixa resquício algum para o otimismo. A

absolutização do destino individual do personagem trágico só permite falar de uma tragédia pessimista. Contudo, se nela se vê a afirmação do homem como tal, fazendo abstração do sacrifício do indivíduo, do homem de “carne e osso”, cabe falar da tragédia otimista. Portanto, semelhante absolutização de um e outro pólo perde de vista o que só pode ocorrer em uma unidade e tensão dos opostos. Por isso, Alfonso Sastre tem razão quando afirma que “a tragédia, em suas formas mais perfeitas, significa uma superação dialética” do pessimismo e do otimismo. Ou quando propõe “como determinação fundamental do trágico a esperança”, ou seja, “a esperança ativa e superadora” na qual às vezes se resolve essa tensão entre o pessimismo e o otimismo (*Anatomia do realismo*).

Assim, o significado profundo do trágico, graças ao qual ocupa um lugar tão único como categoria estética, está na afirmação de uma condição humana universal que exige a realização de certos objetivos aos quais não se pode renunciar, e está assim mesmo no sacrifício que impõe — com seu fracasso, sua derrota ou sua morte — aos indivíduos concretos que, em certas condições históricas e sociais determinadas, os transformam em seus e lutam para realizá-los.

RUMO A UMA DEFINIÇÃO SÉRIA DO CÔMICO

Em nossa vida cotidiana distinguimos facilmente a comichão de um gesto, de um aceno, de uma situação ou de uma confusão de idéias ou palavras, para o efeito — o riso — que provoca em nós. O miado de um gato numa cerimônia solene produz esse efeito, tanto mais intenso quanto mais solene seja o ato. De modo análogo o produzem: o palavrão do espectador que sofre uma pisada involuntária, enquanto no teatro se representa uma cena dramática; o eminente professor que, ao receber o diploma de doutor *honoris causa*, derrama a jarra de água da mesa em cima do diploma que, solenemente, é entregue a ele; a árvore de mentira que desaba inesperadamente sobre o ator que declama apaixonadamente no cenário; o vibrante orador político que, ao tentar enxugar o suor, tira do bolso a calcinha de sua amante.

Todas essas situações tão diversas provocam uma mesma reação prazerosa e, em maior ou menor grau, brusca, explosiva: o riso.

Embora no passado o riso tenha sido considerado um dom divino ou uma força criadora (na Antiguidade romana), ou uma emanção do diabo ou força destrutiva (no cristianismo primitivo), também houve a tendência de vê-lo como um traço característico humano. Aristóteles diz que “o homem é o único ser vivo que ri” e que o recém-nascido se converte propriamente em ser humano quando ri pela primeira vez (quarenta dias depois de nascido); Rabelais afirma que “o riso é típico do homem”. O que se pode afirmar, sem ignorar tudo isso, é que o riso é tão velho quanto a humanidade, e que se num sentido mais amplo define

o homem (“diga-me do que ris e te direi quem és”, sentenciava Goethe), num sentido mais restrito acha-se estreitamente vinculado à comicidade.

Se o cômico em geral, em maior ou menor medida, provoca o riso ou, em alguma de suas formas, como veremos, suscita esse rir por baixo que é o sorriso, cabe perguntar: por que reagimos assim? Existem na situação cômica alguns elementos característicos que determinam esse comportamento peculiar do ser humano que desemboca e se condensa no riso? E, por outro lado, pode este ocorrer perante uma situação que não seja verdadeiramente cômica? Essas perguntas nos obrigam a caracterizar cuidadosamente o cômico. Talvez devêssemos, neste terreno movediço, nos aferrar às definições que, certamente, não faltam ao longo da história do pensamento estético. Tomemos, resumidamente, algumas delas.

Hobbes: sentimento brusco de nossa superioridade ao reconhecer a inferioridade do outro ou nossa inferioridade interior.

Hegel: “(...) Satisfação infinita, a segurança que se experimenta ao sentir-se elevado acima da própria contradição e de não estar em uma situação cruel e desgraçada”; a personalidade “que, em sua independência, se eleva acima de todas as coisas finitas, segura e feliz em si mesma, continua sendo o princípio do cômico mais elevado”.

Groos: sentimento de nossa superioridade sobre algo anormal que não suscita compaixão nem temor.

Volkelt: um sentimento de superioridade, entendida esta como uma superioridade folgazã, desinteressada, acima de todas as coisas, é um elemento substancial do cômico.

Não nos levam muito longe — ou, melhor dizendo, nos levam longe demais — essas definições por meio da consciência de nossa superioridade sobre algo inferior, finito ou anormal, próprias de estéticas especulativas ou psicologistas. Temos, pois, que carregar nas costas a tarefa de buscar uma definição mais convincente do cômico. Mas, ao fazê-lo, somos contidos pela recordação das palavras do romântico Jean Paul quando diz que “as definições do cômico em geral têm o mérito e a graça de serem todas cômicas e produzirem aquele sentimento estético e aque-

le resultado que em vão tentam especificar logicamente” (citação de Marcos Victoria em seu *Ensaio preliminar sobre o cômico*).

Portanto, da mesma maneira que a definição do sal não pode ser *salgada*, nem a da superstição, supersticiosa, a definição do cômico, a busca de alguns traços essenciais, não tem por que ser cômica. Pelo contrário, tem de “levar a sério” o cômico, que é justamente o oposto — como veremos — à seriedade. Assim, com a precaução de não cair onde caíram definições como as antes citadas e de levar em conta a advertência de Jean Paul para não suscitar o que se tenta definir, aproximemo-nos por caminhos diversos da categoria estética do cômico tentando apresentar seu núcleo medular.

NATUREZA CONTRADITÓRIA DO CÔMICO

Se voltarmos mais uma vez aos exemplos anteriores, veremos que em todos eles se apresenta certa incongruência, inadequação ou contradição, que pode revestir várias formas. Kant via nas entranhas do cômico “a redução repentina ao nada de uma intensa expectativa” (*Crítica do juízo*). O efeito cômico surge de algo que se espera intensamente e que se resume em um exagero. É o que nos mostra a velha fábula de Esopo: a montanha que pare um rato. A espera de algo grande, proporcional à montanha, se resume a algo ínfimo: o nascimento de um rato. Também pode servir de exemplo a experiência química que o estudante espera com receio porque lhe avisaram que fará um barulho ensurdecedor, carregado de periculosidade; por fim, a experiência ansiosamente aguardada se resume a uma débil e quase inaudível reação. Em ambos os casos, trata-se de uma expectativa frustrada pela brusca irrupção do inesperado. Portanto, nem toda expectativa não cumprida é fonte de comicidade. A vida real está cheia de expectativas frustradas que, longe de suscitar riso, provocam decepção, dor ou tristeza. O que se espera nos exemplos citados, devido à sua grandeza e intensidade, se transforma em nada.

No fundo, trata-se de uma contradição entre o grande esperado e o que, por ser ínfimo, não se espera.

Às vezes a contradição se apresenta de outro modo: entre a essência ou conteúdo de um fenômeno e sua forma de manifestar-se. Assim, por exemplo: um general, um acadêmico da língua ou um dirigente político se comportam de modo adequado quando atuam segundo o que os define essencialmente como tais: o general, à frente de suas tropas no campo de batalha; o acadêmico, proferindo uma sisuda conferência na universidade; o político, animando seus correligionários em praça pública. Nenhum desses tipos de comportamento tem o dom de provocar o riso. Por sua vez, o fato de que as pessoas mencionadas atuem, pública ou privadamente, na rua, no café ou em sua casa, respectivamente de forma diferente da que exigiria o conteúdo essencial de sua atividade profissional, não produz um efeito cômico. Mas o seu comportamento, ao entrar em choque com a seriedade e responsabilidade próprias da profissão, produz tal efeito, de tal maneira que elas ficam, por assim dizer, colocadas em dúvida. Vejamos de novo o general de nosso exemplo. Certamente, o fato de beijar ternamente o seu pequeno neto, tomar um café com um amigo em sua casa ou aplaudir o desempenho de um toureiro na arena não o coloca numa situação cômica. Mas se, uniformizado com todos os paramentos e carregado de medalhas, subir no velocípede do neto em um parque público não deixará de provocar riso. A comicidade se produz neste caso por uma contradição radical entre o conteúdo essencial de sua atividade peculiar (como general) e a forma como se comporta em determinada situação (ao subir no velocípede).

Mesmo assim existe contradição quando são incompatíveis as metas perseguidas e os meios postos em prática para realizá-las. É o que exprime o ditado popular de "querer matar pulgas com tiros de canhão". No segundo caso, os fins são importantes, mas os meios utilizados se opõem a eles ou são inadequados para realizá-los. Hegel disse, referindo-se a essa contradição de meios e fins, que "o substancial cede lugar a uma falsa aparência" e dá como exemplo a comédia *A assembleia de mulheres*, de Aristófanes: "As mulheres que querem deliberar e fundar uma nova constituição [tais são os objetivos] conservam os caprichos e

a paixão das mulheres [meios inadequados]" (*Lições de estética*). Mas um exemplo muito eloquente de desproporção entre fins e meios é o que mostrou em mais de uma ocasião o cinema cômico clássico: o do assassino que, ao pretender acabar com a vida de sua vítima, lhe dá por engano — em vez do tóxico mortal — uns pós inócuos.

Uma contradição que gera também o efeito cômico é a que se revela quando um fenômeno habitual aparece fora de seu contexto e, portanto, como algo insólito. Assim, por exemplo, se torna cômico um baile ou, mais exatamente, continuar dançando quando a orquestra parou de tocar. Na arte, o comportamento do burguês recém-chegado a um ambiente estranho, aristocrático, quer dizer, fora de seu contexto natural — como vemos em *O burguês fidalgão*, de Molière —, é uma boa ilustração desse tipo de contradição. De modo análogo, o novo que tenta impor-se ao velho ou ao habitualmente aceito é com frequência fonte do cômico. Recordemos o riso que suscita, em mais de uma ocasião, uma nova moda. E na arte basta recordar não só os risos, mas inclusive as gargalhadas com que o público recebeu as primeiras execuções de algumas obras musicais de Stravinsky, como *A sagração da primavera*, ou o riso zombeteiro que, uma e outra vez, provocaram no público as obras pictóricas e esculturais mais inovadoras ou audazes das vanguardas artísticas do século XX.

Henri Bergson nos fala (em *O riso*) de outra fonte da comicidade: a contradição entre o vivo e o mecânico ou, o que dá no mesmo, entre o formal e o espontaneamente vital. Dá o exemplo dos funcionários aduaneiros que se dirigem apressadamente à costa para atender os passageiros de um barco que conseguiram escapar de um naufrágio, e a primeira coisa que lhes ocorre perguntar é "se não têm nada a declarar". E nesse aspecto podemos apontar como exemplo um fato verídico que conhecemos pessoalmente ao alvorecer de 19 de julho de 1936 na praça da Constituição, em Málaga. O exército se sublevara desde o dia anterior e os rapazes das Juventudes Socialistas Unificadas haviam incendiado aquela noite os prédios abandonados da praça, para isolar e enfrentar dali as tropas de ocupação. Já dominadas estas, e quando os edifícios ainda ardiam, apresentou-se um grupo de varredores para fazer seu tra-

balho com a seriedade e a responsabilidade com que o faziam a cada manhã. Ao expressar-lhes nosso assombro ante as suas intenções de varrer, dadas as condições em que se encontrava a cidade, e em particular a praça, um deles nos respondeu com toda a firmeza: "Pois nós varremos!" Não cabe maior contradição entre o formal, rotineiro, e o vivo e espontâneo, uma contradição que não pôde deixar de provocar — naquela situação tensa, dramática — nossas mais explosivas gargalhadas. E na arte, um bom exemplo da contradição exposta por Bergson é a famosa cena do filme de Chaplin, *Tempos modernos*, na qual se mostra a mecanização do ato de comer dos operários de uma fábrica.

Em suma, no fundo do cômico existe uma contradição, um conflito. Nisso se assemelha ao trágico, embora se trate de uma contradição diferente. Com efeito, enquanto na tragédia se exhibe uma contradição entre fins ou aspirações nobres, elevadas, que se consideram vitais, essenciais para o personagem trágico, e a impossibilidade de alcançá-los, no cômico a natureza desses fins ou aspirações é muito distinta. Trata-se de fins que não são vitais ou essenciais e que, portanto, não podem ser levados a sério. Porém, ao se apresentarem como tais, ou seja, como nobres e elevados, cedem lugar a uma contradição entre o que algo é na aparência e o que é efetivamente. Ou também: entre o que se apresenta como valioso e sua carência de valor. A consciência dessa contradição está na fonte do cômico.

COMICIDADE E DESVALORIZAÇÃO

A contradição que está na base do cômico exhibe a inconsistência ou nulidade de um fenômeno real. O cômico desvaloriza algo que é. Voltamos aos exemplos anteriores: o miado do gato em uma cerimônia oficial desvaloriza a solenidade do ato; os palavrões proferidos por um espectador enquanto é representada uma cena patética anulam de repente sua dramaticidade; o desabamento de uma árvore cenográfica reduz a nada a afetada declamação amorosa do ator; os gestos automá-

ticos do operário no filme de Chaplin são uma desvalorização da sociedade capitalista na qual até o simples ato de comer se mecaniza e coaduna; as palavras do aduaneiro que, em vez de oferecer ajuda aos naufragos, pergunta-lhes o que têm a declarar desnudam a burocracia dos funcionários do Estado etc.

Assim, na base do cômico se acha uma contradição entre o que algo vale realmente e o que pretende valer. É justamente essa pretensão, ao ser medida com a régua do real, que provoca o riso. Carente de valor, essa pretensão não pode ser levada a sério e, ao ser contrastada com a realidade, é devolvida a seus justos limites. Desse modo, o que parecia profundo se mostra superficial; o nobre, vulgar; o rico, pobre; o pleno, vazio, e o elevado, mesquinho. A desvalorização que entranha o cômico não significa, pois, outra coisa que não a redução da aparência da realidade ou pôr em seu verdadeiro lugar a aparente profundidade, nobreza, plenitude ou elevação. Em suma, o que funda a comicidade é a pretensão de valor, e não o valor real. A comicidade, portanto, exhibe a inconsistência interna, a vacuidade ou nulidade de um fenômeno e, com tudo isso, sua infundada pretensão de ser mais importante do que é na realidade, ou de valer mais do que efetivamente vale.

O anterior explica que a literatura e a arte têm recorrido ao cômico uma e outra vez quando se tenta mostrar a inconsistência ou nulidade de certas idéias, de um personagem, de determinada classe social ou de uma sociedade inteira.

Na Idade Média, a literatura cômica se constituiu em uma arma temível e vigorosa contra a ideologia e o poder da Igreja e dos senhores feudais. O *Livro do bom amor*, do arcepreste de Hita, e os *fabliaux* franceses se convertem em verdadeiros dardos cômicos disparados contra os monges e o clero. Em frente da seriedade oficial e autoritária, em frente da mentira, da adulação e da hipocrisia, a comicidade medieval representa, como diz Bakhtin, "a vitória sobre o medo através do riso" (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*). *Dom Quixote*, de Cervantes, é um exemplo genial nos tempos modernos da comicidade que desvaloriza a inconsistência de um mundo caduco empenhado em sobreviver, ou seja, em mostrar-se com uma vitalidade ou um valor in-

fundados. Todo o romance de Cervantes tem por eixo a contradição entre alguns ideais de fidalguia, que insistem em perdurar com a importância e o valor que tiveram em outros tempos, e o mundo moderno em que fracassam, uma e outra vez, ao tentarem se realizar. Cervantes desvaloriza o caduco ao mostrar a nulidade de sua pretensão de sobreviver, de valer quando essa pretensão já carece de base real. Mas a literatura não só mostra — como vemos no exemplo genial de Cervantes — a futilidade do velho em um mundo novo quando se apresenta com uma pretensão de valor que, na verdade, não tem. É assim que a entrada do burguês no cenário histórico-social dá lugar, com suas maneiras artificialmente adquiridas, a situações cômicas que foram recolhidas no teatro com Molière, na gravura com Daumier ou no romance com Gogol. E esse empenho de desvalorização que está na base do cômico não se detém nem sequer no que constitui o degrau mais alto da seriedade: a morte. Basta recordar a *Caveira chique*, de José Guadalupe Posada, com a qual o grande gravador mexicano da primeira década deste século desvalorizou o adornado mundo “chique” ou “bela sociedade” porfiriana que vai ser arrasada pela Revolução Mexicana de 1910.

O CÔMICO COMO FENÔMENO SOCIAL

A desvalorização do real ou do pretensamente real, em que consiste o cômico, é um fenômeno social. Não só porque suas manifestações diversas se acham determinadas socialmente, como também porque ocorrem à luz de idéias e valores dominantes ou subordinados em determinada sociedade. A desvalorização do real se faz a partir de certa ideologia e, portanto, a partir da posição social que nela se reflete. As aventuras de Dom Quixote, portador dos ideais de fidalguia numa sociedade em que já não é possível sua realização, são fonte de comicidade à luz de um critério ideológico, valorativo, moderno, que responde ao predomínio das novas relações sociais, incompatíveis com a vigência de alguns ideais caducos. E inclusive em uma mesma sociedade um fenômeno re-

sulta cômico, a partir de determinada perspectiva ideológica, social, que tolera determinada escala de valores, e não a partir de outra oposta, ideológica e socialmente. Chaplin disse certa vez que um pobre nunca ri dos apuros ou desgraças de outro; mas que, em troca, não esconde o riso quando vê o rico em uma situação complicada. Uma pessoa mal vestida pode fazer rir em um meio social e não em outro, de acordo com o significado atribuído a sua vestimenta. Se estar mal vestido revela falta de gosto ou vaidade, isso pode ter resultado cômico. Se o traje fora de moda ou espalhafatoso é consequência da miséria em que vive aquele que o exhibe, já não suscita riso, mas sim compaixão, e inclusive protestos. Uma moda espalhafatosa — como a que permite à juventude atual vestir calças repletas de tachonados ou remendos, inclusive as recém-adquiridas — responde a uma atitude deliberada de inconformismo ou rebeldia em relação aos valores e normas vigentes. A vestimenta informal, ou inclusive extravagante neste caso, pode provocar reações opostas — de repulsa ou aprovação — de acordo com diferentes critérios ideológicos, mas não riso. Assim, a comicidade de um fenômeno, dado o seu caráter social, em diferentes sociedades ou épocas distintas, e inclusive numa mesma sociedade, dependerá do critério valorativo, ideológico, com que se julgar o fenômeno.

A comicidade reveste, pois, um caráter social, como o reveste o seu oposto: a seriedade. Uma e outra ocupam espaços sociais distintos que não são, claro, intercambiáveis. A seriedade é mais característica “dos de cima” na pirâmide social; a comicidade se dá melhor com “os de baixo”. Como demonstra claramente a Idade Média, de acordo com os estudos de Bakhtin, a comicidade chega a converter-se num patrimônio da cultura popular. O poder do cômico concentra-se sobretudo nas ruas e praças das aldeias, na linguagem coloquial e nas festas e, como reflexo disso, em sua literatura. Mas semelhante presença do cômico se dá, em geral, nas sociedades fechadas, autoritárias. É nelas que mais proliferam os chistes nas ruas. Não é casual que em uma sociedade como a “vitoriana” florescesse o humor britânico e que a revista *Punch* nascesse na época e crivasse com seus dardos cômicos a coroa, a Igreja e a ordem vigente.

Existe, em geral, certa oposição entre a comicidade que vem “de baixo” e que faz parte da cultura popular e a seriedade que se instala “acima” como parte da cultura oficial, dominante. Os grandes satíricos ou humoristas (Cervantes, Quevedo, Rabelais, Voltaire, Daumier, Posada, Bernard Shaw, Mariano José de Larra, Orozco, Chaplin etc.) estiveram sempre mais perto dessa cultura “de baixo”, popular ou de protesto, que da cultura “de cima”, oficial, dominante.

O CÔMICO COMO CRÍTICA SOCIAL

Se o cômico entranha, como vimos, uma desvalorização do real ou um aniquilamento de sua infundada pretensão de valor, é conseqüentemente uma forma de crítica social. Enquanto que a ordem estabelecida se ampara na seriedade e solenidade para se legitimar, o riso mina seus alicerces.

Rir é uma forma de liberdade. Não se pode rir à força, sob coerção ou por decreto. Rir do solene, do formal, da pretensão irreal de apresentar como valiosa uma realidade que não o é, é visto como ato de liberdade diante dela. Nesse sentido, o riso é socialmente subversivo e por isso nas sociedades fechadas, autoritárias, a censura se irrita com a comicidade que o suscita. Ali onde se condensam as relações de domínio entre os homens — palácios, igrejas, cárceres, tribunais etc. —, o riso dificilmente é tolerado. Só irrompe às escondidas, porque o riso é crítico, depreciativo, subversivo.

Uma sociedade fechada, autoritária e despótica — e tanto mais quanto mais o seja — se apóia na força, na violência, na censura, na mentira ou na solenidade; por isso não pode contar com o aval do que nega: o riso. Enquanto os sátrapas, burocratas, carcereiros ou juízes opõem sua seriedade à comicidade, o povo — mesmo que sofra e morra, e morrer é uma coisa profundamente séria — se identifica mais com o riso. Isso porque seu sofrimento e sua morte chegam sempre paramentados com a seriedade dos princípios supremos ou da retórica oficial. Os grandes artífices da

comicidade, seus inventores ou criadores na literatura e na arte — Cervantes, Molière, Rabelais, Goya, Daumier, Posada, Valle Inclán ou Maikowski —, foram grandes demolidores dos valores e idéias de uma ordem vigente autoritária. Por isso a comicidade e o riso que provoca como ato de liberdade são incompatíveis com o dogmatismo, o fanatismo e o autoritarismo. Daí a importante função social do cômico como arma crítica, tanto na vida real como na arte e na literatura.

A DIMENSÃO ESTÉTICA DO CÔMICO NA VIDA REAL E NA ARTE

Até agora ocupamo-nos indistintamente do cômico nos dois planos fundamentais em que pode ocorrer: a vida real e a arte. Portanto, sua presença em ambos os planos significa que tem dimensão estética em um e em outro? A comicidade de um gesto na vida real é da mesma natureza que a do rosto de um político em uma caricatura? É uma pergunta semelhante àquela que formulamos anteriormente em relação ao trágico na realidade e na arte. É nossa resposta, mesmo que depois venha a ser matizada por nós, é também semelhante: a comicidade ocorre na vida real sem uma dimensão estética, ao passo que na arte e na literatura só existe estetizada ou esteticamente. Não ocorre, pois, da mesma maneira. Mas em que consiste a distinção no modo de ocorrer num plano ou em outro? Vejamos, em primeiro lugar, essa pergunta em relação à realidade.

O cômico se faz sempre presente em uma realidade humana (gestos, atitudes, ações ou situações). Fora dessa realidade — na natureza — não existe o cômico. E quando percebemos nela certa comicidade — nos gestos ou movimentos de certos animais: de um macaco ou de um papagaio, por exemplo —, a comicidade só existe para nós; quer dizer, o gesto ou o movimento do animal, nós os colocamos em relação com o homem (enquanto reproduz um gesto ou movimento humano). Não existe o cômico na natureza em si, mas sim em sua relação com o homem. Nisso se assemelha ao trágico. O cômico é sempre algo humano ou humanizado. Mas na vida real, na vida dos homens, já vimos que normalmente não cabe uma

relação estética ante um acontecimento trágico. O efeito que suscita (dor, ira, compaixão) neutraliza a contemplação indispensável em toda relação estética. Contemplar esteticamente o trágico, porém, como já percebemos, é possível, mas seria perverso ou imoral. Daí concluímos que, embora não se possa descartar a possibilidade de contemplar esteticamente o trágico na vida real, seria preciso pagar o preço humano, terrivelmente elevado, de sua imoralidade ou perversidade.

O que acontece, já a partir do ponto de vista estético, quando deparamos com uma situação real que, por sua comicidade, provoca um riso espontâneo e o prazer natural correspondente? Normalmente — e já sabemos que toda normalidade é sempre relativa — o efeito cômico (o riso), e tanto mais quanto mais natural, intenso ou explosivo, neutraliza a contemplação estética, entendida como aquela que se detém em si mesma e produz um prazer peculiar nessa detenção. Por outro lado, quando se trata de um estímulo cômico real e da resposta adequada (o efeito natural, explosivo que, como o riso, provoca), a contemplação se condensa na parte dela que suscita esse efeito. Não há propriamente espaço para prolongá-la, prolongamento que é característico da contemplação na relação estética.

O riso e o prazer que a acompanham sufocam ou neutralizam neste caso a contemplação estética. De certo modo, esta se paralisa com o próprio riso. A contemplação estética requer que o sujeito possa escapar a semelhante inibição ou neutralização. Contudo, como acontece com o trágico, não pode ser descartada a possibilidade de que, ante um objeto ou fenômeno cômico na vida real, possa ocorrer uma contemplação estética, com a diferença vantajosa em relação ao comportamento estético ante o trágico real, que não teria de pagar o elevado preço de sua imoralidade ou perversidade. Mas, sem passar por cima dessa possibilidade, o normal ou natural no comportamento perante o cômico na vida real é que careça da dimensão estética. Ter essa dimensão só pode significar uma ruptura com nossa relação espontânea, natural, cotidiana com o mundo.

O cômico adquire, pois, uma dimensão estética própria nem tanto na vida real como na arte e na literatura. E, ao adquiri-la, o cômico se apresenta com estas características:

Primeira. Ainda que na arte e na literatura o cômico seja sempre criação ou invenção, os personagens, atos ou situações criados têm sempre a ver com a comicidade na vida real como vertente essencial da existência humana. O avarento criado por Molière é o típico avarento que encontramos na realidade. O cômico na arte requer, por isso, uma representação realista do real; mas uma representação que, longe de ser uma cópia ou reflexo, deforma a realidade para produzir o efeito cômico desejado. Mas essa deformação não significa de modo algum uma evasão, ocultamento ou mistificação dela. Por isso o cômico não pode ocorrer em uma arte — como a rococó — que idealiza a realidade, ou naquela — como a abstrata — em que a realidade desaparece. O cômico na arte e na literatura tolera a deformação, a ruptura com o real até os extremos da sátira ou da caricatura, mas sem que o real deixe de estar presente. Por isso, na arte abstrata, não-representativa ou não-figurativa, não há lugar para o cômico. Não o há na arquitetura, na qual a introdução de elementos cômicos — por exemplo, na fachada de certos edifícios — fez destes verdadeiros despropósitos. E na música o cômico não pode ocorrer diretamente, embora sim de modo indireto com a ajuda do texto literário (como nas óperas cômicas, por exemplo); mas, em todo caso, a música enquanto tal, mais do que representar o cômico, o que faz é evocar o sentimento festivo, prazeroso, associado a ele.

Segunda. Enquanto que, de acordo com o antes exposto, a comicidade artística ou literária é sempre inventada, imaginada ou criada, não produz o efeito natural, espontâneo ou intenso (o riso) que produz o cômico na vida real. Seu efeito é, como corresponde ao estímulo artificial que o produz, um efeito sossegado, contido, que não pode confundir-se com o intenso que suscita o cômico na vida real.

Terceira. O efeito propriamente estético do cômico na arte e na literatura se encontra sempre acompanhado do prazer peculiar (estético) que produz, por sua forma, o objeto que suscita esse efeito ao ser contemplado.

Vemos, em suma, ao traçar a linha divisória que — no cômico — separa o estético e o não-estético na arte e na literatura, assim como na vida

real, que tal linha passa pelo papel da contemplação do objeto, ou acontecimento, e da natureza do efeito que provoca.

VARIEDADES DO CÔMICO

Até agora nos detivemos nos traços essenciais do cômico, sem entrar nas formas ou matizes diversos com que pode se apresentar. Entre esses traços essenciais destacamos a contradição na qual se apresenta a inconsistência de um fenômeno, seu vazio ou intrascendência, ao resultar — e isto é o que produz o efeito cômico — que o real está muito abaixo do valor que aparenta. Pela desvalorização que entranha é por sua vez, como vimos, uma forma de crítica, não necessariamente negativa, já que com ela abre caminho para que o real ocupe seu lugar.

As formas e os matizes do cômico são múltiplos, e a arte e a literatura nos oferecem fartas manifestações disso. Comparamos, antes de adentrarmos em algumas formas, o saudável humor de um Bernard Shaw com as alfinetadas irônicas de Oscar Wilde; ou o generoso humor de Cervantes com a inclemente sátira de Quevedo. Vejamos também, com sua polaridade, o riso lacrimante de Gogol e o riso angustiado de Andreiev; pensemos assim mesmo no riso que flagela as águas-fortes de Goya, o humor lírico dos contos de Tchecov e as chicotadas satíricas de Mariano José de Larra. Recordemos a fina ironia do romântico Heine e a sátira fina, nunca cruel, de García Lorca em seu *Dña Rosita ou a linguagem das flores*.

Desde Platão não tem faltado quem considere o cômico a mais vulgar das categorias estéticas. E, contudo, bastam os exemplos citados para demonstrar não só sua grandeza, mas também sua riqueza e variedade de formas e matizes. Aproximemo-nos, pois, dessa rica floração do cômico, fixando nossa atenção sobretudo em três de suas variedades fundamentais, a saber: o humor, a sátira e a ironia. De acordo com a caracterização geral do cômico que demos, veremos que as diferenças substanciais entre suas manifestações diversas — que por outro lado

mantêm certa unidade e ocasionalmente se entrelaçam — devem-se à maior ou menor profundidade da contradição que está nas próprias entranhas do cômico, à maior ou menor radicalidade de sua desvalorização do fenômeno em questão e, em consequência, à maior ou menor dureza da crítica que provoca, ou da intensidade, mais alta ou mais baixa, do riso que suscita. Vejamos em seguida a continuação das três variedades fundamentais do cômico já apontadas.

O HUMOR

Ao abordarmos o humor vemos que, como no caso do cômico, não faltam as definições. Eis aqui algumas: o humor é “a seriedade oculta dentro da gozação” (Schopenhauer); “o humor é a ironia que termina em seriedade” (Vladimir Jankelevich); o humor “é um pouco da intrusão do maravilhoso no raciocínio, ou no mecanismo normal da vida humana”; “debaixo do humorismo existe sempre uma grande dor” (Mark Twain); “o humor é a sutileza de um profundo sentimento” (Dostoievski); o humor é “a manifestação mais alta dos mecanismos de adaptação do indivíduo” (Freud).

O que encontramos na maior parte dessas definições é a relação do humor com um profundo sentimento, com uma grande dor ou com a seriedade, mas elas resultam insatisfatórias enquanto não for exposto o modo peculiar, próprio — humorístico —, de ocorrer tal relação. Preferimos por isso deixar de lado as definições mencionadas e começar a caminhar por nossa conta a partir do que nos oferece Cervantes, um humorista genial, com sua obra *Dom Quixote*. Com ele encontramos exemplificada uma visão humorística da existência humana, projetada esta na situação social concreta da Espanha de seu tempo. A obra de Cervantes é, neste sentido, tão exemplar que se pode afirmar que quem não capta o humorismo de *Dom Quixote* nem tem senso de humor e nem entendeu Cervantes. Pois bem, mantendo-o como ponto de referência, tentemos prender num pequeno feixe os traços distintivos do humor.

Como no cômico em geral, existe nele uma desvalorização do real e é, portanto, uma forma de crítica. Mas pelo modo como é tratado o objeto, a atitude do humorista em relação a ele e o efeito obtido oferecem certas peculiaridades que devem ser levadas em conta para distinguir essa variedade do cômico. O objeto, certamente, foi desvalorizado; sua inconsistência interna foi posta em relevo. Ao marcar assim sua distância em relação à realidade, o quixotismo é colocado em questão, mas isso não significa que nada dele vá restar de pé. O humorista ataca seu objeto, critica-o, mas não o nega em sua totalidade. Algo nele se salva. Por isso, ao mesmo tempo em que desvaloriza o objeto, que mina o solo em que se sustenta, convida-nos a compartilhar algo de seu. O objeto é apresentado de tal modo que não suma por completo ante nossos olhos; que não se desvaneça toda a atração ou simpatia por ele. O humorista nos convida de certo modo a nos desdobrarmos: a desvalorizar e valorizar, a criticar e tolerar, ao distanciamento e ao compadecimento. Os ideais de fidalguia de Dom Quixote não podem ser compartilhados no mundo moderno e, contudo, uma consciência moderna não pode deixar de sentir simpatia — e inclusive sentir-se cúmplice — por sua generosidade e combatividade. Por esse motivo o humorista não nos propõe que o objeto se desnude diante de nós, em toda a sua nulidade. Por isso tampouco procura fazer rir. Nossa simpatia e cumplicidade com Dom Quixote não nos permite rir dele. Não que o riso desapareça por completo. Mas é um riso contido por nossa compaixão, um riso que, longe de destruir, permite compreender. Mais que riso, sorriso.

O humor, como o cômico em geral, é crítica, mas uma crítica compreensiva e compassiva, uma crítica que, ao mesmo tempo em que desvaloriza e afunda o que — como os ideais quixotescos — se apresenta tão elevado, abre os braços para que esse afundamento não seja total. E nesse abrir de braços é exposta a simpatia ou cumplicidade que provoca o sorriso. Este se encontra a meio caminho entre o riso e o pranto. Pode-se dizer também que é um riso contido pela compaixão e pela ternura. Sentimo-nos, ao mesmo tempo, perto e longe do objeto. Não tão longe que não possamos simpatizar com ele; não tão perto que nos

identifiquemos plenamente com ele, pois neste caso não haveria exatamente a desvalorização que está enraizada no cômico.

A compaixão do humorista por seu objeto leva-o a estabelecer limites em sua crítica, mas esses limites não o levam a esquecer a inconsistência de sua pretensão de valor. O humorista se move entre o riso e o pranto, sem chegar a um ou outro extremo. Quando ultrapassa esses limites, já está em outro domínio. Se faz chorar, está fora do cômico, se faz rir, fora do humorismo. E, contudo, mesmo contido ou reprimido, o riso não se perde totalmente no humor, pois, definitivamente, sorrir é — segundo sua etimologia latina — *sub-ridere*, rir por baixo. Todavia, quando o humor reage a uma situação de conflito, deixa para trás a ternura e se torna áspero, sarcástico, o sorriso se apaga, e o humor se instala nas próprias portas da sátira. O humor benévolo e compreensivo cede então lugar a esta sua variante que é o humor negro, ou seja, o humor sarcástico, cruel, limítrofe à sátira, que podemos exemplificar no passado com Quevedo e em nossa época com Luis Buñuel.

A SÁTIRA

Quando o objeto ou fenômeno revela sua inconsistência ou nulidade até o ponto de deixar que se perca toda a simpatia ou atração por ele, e o riso que provoca já não está tingido de ternura, porém bem mais por indignação ou ira, podemos dizer que estamos em outra esfera do cômico: a sátira. A desvalorização do fenômeno é aqui tão radical que nos leva à conclusão de que não merece subsistir. Nosso riso então é, no fundo, um voto por sua aniquilação. Objetos da sátira costumam ser por isso o despotismo, a corrupção moral, social ou política, os vícios públicos ou privados de todo tipo, a prepotência, a burocracia etc. Já foram objeto na Antiguidade romana para Luciano de Samosata, Juvenal e Marcial; nos tempos modernos para Molière, Voltaire e Rabelais; no século XIX, para Mariano José de Larra; e em nosso século para José Guadalupe Posada, Orozco, Maiakovski e Aldous Huxley.

Ao comparar a sátira com o humor, vemos que a crítica é mais demolidora porque o objeto satirizado não só revela sua inconsistência, mas além disso sua negatividade, razão pela qual os golpes que descarrega sobre ele buscam sua destruição. É, portanto, uma crítica que, longe de ser compreensiva, tolerante, como a do humor, traz entranhada uma condenação. Sem deixar o menor resfúcio para a simpatia, promove a repulsa ou desaprovação. A sátira de Molière contra a hipocrisia em *Tartufo* não é só a sua desvalorização radical, mas ainda um anseio de desaparecimento do fanatismo que a inspira. A sátira sempre foi, por seu radicalismo, um meio adequado para denunciar as anomalias mais graves de caráter político, moral ou social. Tal foi a sátira de Maiakovski em *O banho* contra os burocratas e adúladores na sociedade soviética ou em *O percevejo*, onde submete a uma crítica corrosiva a mistificação dos ideais socialistas nessa realidade social.

A sátira nesses três exemplos revela a inconsistência total de um fenômeno (hipocrisia, burocracia, mistificação dos ideais), mostrando a contradição no fenômeno satirizado entre o que é e o que pretende ser. O satírico, neste caso, se coloca de fora e em frente de seu objeto, sem admitir nenhuma tolerância ou simpatia em relação a ele. Enquanto o humorista, levado por sua compreensão e simpatia, salva certos aspectos do objeto, o satírico não reconhece limites a sua crítica, já que não encontra nele nada digno de ser salvo. A desvalorização que entranha a sátira só pode promover a antipatia ou desaprovação do leitor ou espectador. E isso é, em definitivo, o que busca o satírico.

A IRONIA

Como todo o cômico, a ironia revela a inconsistência de um fenômeno e é uma forma de crítica. Mas esta não tem aqui o caráter aberto e generoso do humor nem tampouco o frontal e demolidor da sátira. É uma crítica "dissimulada" (em grego — segundo Ferrater Mora — *eironia*, "o que ironiza", o que dissimula, ou "diz menos do que pensa").

A ironia é uma crítica oculta que é preciso ler nas entrelinhas, e quanto mais oculta, mais sutil e, talvez, mais profunda. Com matizes diversos, a encontramos em Sócrates, Erasmo de Roterdã, Dickens, Oscar Wilde e Antonio Machado. Na ironia, o objeto some atrás de sua aparente ou fingida elevação. O irônico tem por isso, como apontava o romântico F. Schlegel, um caráter paradoxal. O vício aparece como tal ao apresentar-se como virtude; a mediocridade se revela exatamente quando o mediocre pretende comportar-se como gênio; o elogio irônico, longe de enaltecer, rebaixa.

Na ironia, a crítica permanece oculta por trás da exaltação do elogio ou da felicitação. Suas cartas nunca estão sobre a mesa. Por isso é preciso saber julgá-las, pois o jogo irônico não se desenvolve clara e abertamente. Por sua crítica oculta, dissimulada ou sutil, a ironia se distingue do humor e da sátira. Diz mais do que diz, ou diz menos do que pensa. Ou então faz um rodeio para afirmar o que no fundo nega: o vício, a mediocridade, o erro, a vaidade, a fanfarronice ou a imoralidade.

Nem o humor nem a sátira recorrem a tal dissimulação, rodeio ou fingimento. Com sua crítica apontam diretamente para seu objeto, embora o humor inclua certa simpatia por ele e a sátira o condene irremediavelmente. Por seu conteúdo, as fronteiras da ironia se aproximam às vezes das do humor e em outras vezes das da sátira. Certamente existe a ironia humorística com um traço de compaixão: a ironia que não fere, como a de Dickens; e há também a amarga e implacável de um Oscar Wilde que, pelas feridas que abre, faz limites com a sátira.

O GROTESCO COMO CATEGORIA ESTÉTICA

A categoria do grotesco nunca contou com a aprovação da estética classicista que fazia girar o universo estético em torno do belo. Já Vasari, no século XVI, com base num julgamento desfavorável do arquiteto romano Vitruvius, da época de Augusto, condenava o grotesco, vendo nele um empenho em “borrar as paredes com monstros em lugar de pintar imagens claras do mundo dos objetos”. Contrapunha assim a claridade clássica à monstruosidade grotesca. E no século XVIII Winckelmann se queixa com amargura “da degeneração do bom gosto (...) devida em parte aos grotescos transformados em moda...” E, contudo, embora sempre sob a condenação dessa estética classicista, o grotesco ocorre em uma ampla prática artística que extrai de uma pintura ornamental romana, descoberta em fins do século XV, a qual foi denominada de *grottesca*, derivação do substantivo italiano *grotta* (gruta). Tratava-se de um conjunto de formas vegetais, animais e humanas que se combinavam de um modo insólito e fantástico. Certamente, medidas com a régua classicista e realista da reprodução clara do mundo dos objetos, essas formas só podiam ser condenadas como monstruosas, porque — como dizia Vasari — “semelhantes disparates não existem, não existiram nunca e nem existirão jamais”. Contudo, o grotesco, diversificando suas manifestações e ampliando seu campo, aparece vez por outra na literatura e na arte, como o provam os ornamentos grotescos de Rafael nas galerias do Vaticano; a pintura de El Bosco e Pieter Bruegel, o Velho; a *Commedia dell'Arte* na Itália e as gravuras de Jacques Callot de suas representações; as comédias de Molière, a novela pré-romântica de Sterne, *Vida e opi-*

niões de Tristram Shandy; o Gargantua e Pantagruel de Rabelais; a pintura negra e as águas-fortes de Goya... para se encarnar finalmente, de um modo exemplar e já mais perto de nosso tempo, nos contos de Hoffmann, Edgar Allan Poe e Gogol. [Em nosso século, o grotesco ocorre, por exemplo, em A metamorfose, de Kafka, na pintura surrealista de Salvador Dalí e nas gravuras de Kubin.]

A esta prática artística e literária corresponde uma teoria preguiçosa que só começará a levar em conta o grotesco como categoria estética no século XVIII, com Justus Möser (*Arlequim ou a defesa do grotesco cômico*, 1761), estimulado pela experiência grotesca da Commedia dell'Arte. Do grotesco se ocuparão Hegel, Friedrich Schlegel, Jean Paul e Victor Hugo, todos eles levando em conta a presença, por meio do romantismo, de um modo de fazer arte que não busca a produção do belo. Finalmente, em nossa época, destacam-se o tratado sistemático de Wolfgang Iser e particularmente o estudo de Bakhtin sobre o grotesco em Rabelais, e sua vinculação com a cultura popular medieval.

O GROTESCO EM EL BOSCO, HOFFMANN, POE E GOGOL

Antes de iniciarmos uma caracterização do grotesco, fixemos nossa atenção em quatro exemplos nos quais diferentes autores concordam em assinalar traços grotescos essenciais. Vejamos, em primeiro lugar, o tríptico *O jardim das delícias* (Museu do Prado, Madri), de El Bosco (figuras 74, 75 e 76).

Em sua parte esquerda é representada a criação de Eva no paraíso terreno. Cristo, o criador, apresenta Eva a Adão. Seres estranhos e fantásticos os acompanham: rochas de formas geométricas, uma palmeira com uma serpente enroscada, um dragão de três cabeças saindo do lago, uma fonte da vida com uma meia-lua no alto e um disco que serve de base, mostrando um olho com uma ave de rapina acocorada, animais e plantas raros etc. Certamente tudo isso é apresentado com um realismo preciso e carregado de uma simbologia ligada ao cristianismo e à alqui-

mia. Mas seu conjunto constitui um mundo estranho e absurdo, mais pela estranheza e antinaturalidade com que se apresentam do que pelas idéias e símbolos comumente admitidos na época.

A parte central do tríptico representa um conjunto de figuras desnudas, de ambos os sexos, que se entregam às delícias do amor carnal. O que nos interessa assinalar não é tanto o desenfado com que se apresenta este mundo de pecados e pecadores, assim como os símbolos associados às figuras animais ou vegetais, mas sim a audácia de mesclar nessa representação o mais heterogêneo: excrescências de pontas, cones e meias-luas que saem dos monumentos; vegetação estranha nos traseiros dos amantes, cujas cabeças se transformaram em frutos; mulheres que se banham com corvos e pavões em suas cabeças; personagens nus que se escondem em uma redoma transparente etc. Novamente, não obstante o realismo preciso com que tudo isso foi pintado, o conjunto não pode ser mais estranho, fantástico e antinatural.

Nos contos de Hoffmann se conjugam o terror e o maravilhoso, a zombaria e a maldição, o angelical e o diabólico. É por isso um mundo raro, desorganizado, fantástico e antinatural. Um mundo em que o misterioso se impõe ao nítido. Ou, como diz Hoffmann, generalizando suas próprias preferências: "O homem prefere o pior dos terrores à explicação natural daquilo que, em sua opinião, pertence ao mundo dos fantasmas; de modo algum quer satisfazer-se com o nosso universo; deseja ver algo que dependa de outro mundo, capaz de manter-se sem a mediação do corpo."

A mistura do heterogêneo, as transformações do humano em animal e do animal em humano, que encontramos no tríptico de El Bosco, aparecem agora nas descrições de Hoffmann em homens cujas cabeças "se arrastavam sobre patas de gafanhoto presas em suas orelhas" ou em "corvos com rostos humanos". Nessas descrições se fundem o terrível e o maravilhoso e, ao distanciar-se deste mundo e transportar-se para a sucessão de sonhos e visões do monge Medardo esboçados em *Os elixires do diabo*, Hoffmann não faz mais que potencializar a estranheza e o mistério da existência humana, ali onde a realidade se perde, e o próprio sonhador, Medardo, se perde também. Vamos fixar por um momento

nossa atenção no último sonho de Medardo, no qual ele se vê assasinado e abandonado, quase nas portas do Paraíso, rechaçado aí por serpentes de chamas, unido de novo a seu cadáver, caído este, arrancado de seu sonho, orando ao ouvir o chamado do seu duplo até apagar os gritos deste com sua oração e, finalmente, perdido no sonho, banhado de luz. E assim chegamos a esta passagem na qual o maravilhoso se converte no habitante desse país, distante do real, que é o sonho. E assim diz a passagem:

A púrpura do ocaso desgarrou a nuvem sombria e incolor, mas surgiu uma grande aparição. Era Cristo; em cada uma de suas chagas assomava uma gota de sangue, e o vermelho era devolvido à terra, e o lamento dos homens se transformou num rito de alegria; pois o vermelho era a graça do Senhor que lhes era concedida. Apenas o sangue de Medardo manava, incolor, da ferida, e ele implorava com fervor... Mas houve um movimento nos sarçais, e uma rosa resplandecente, de um vermelho celeste, ergueu a cabeça e, com um sorriso angelical, fitou Medardo; ele foi envolvido por um doce perfume que era o resplendor maravilhoso de um dia primaveril.

Não é o fogo que o arrebatou; não há combate entre a luz e o fogo. O fogo é a palavra que ilumina o pecador.

Parecia que a rosa tivesse pronunciado essas palavras. Mas a rosa era uma encantadora figura de mulher. Vestida de véus brancos, com rosas entrelaçadas em sua escura cabeleira, ela veio até mim. Aurélia...!, exclamei, acordando.

No conto de Edgar Allan Poe, *A máscara da morte vermelha* (1842), ao descrever as salas que um príncipe italiano mandou construir em uma abadia onde se refugiou com medo da peste, encontramos alguns elementos que nos permitirão chegar perto de uma definição do grotesco:

Eram verdadeiramente grotescas. Havia muito brilho e esplendor, mordacidade e coisas fantásticas. (...) Havia figuras arabescas com os membros torcidos e posturas retorcidas. Havia concepções do delírio como as imagina um louco. Havia muitas coisas belas e não poucas capazes de provocar

náuseas. Com efeito, nas sete salas um enxame de sonhos perambulava de lá para cá. E eles — os sonhos — se retorciam, entrando e saindo, e adaptavam sua cor às das salas e faziam com que a música selvagem da orquestra parecesse o eco de seus passos.

A descrição de um objeto real — as salas de uma abadia — se faz aqui com os elementos mais irrealis e fantásticos: concepções do delírio, coisas excêntricas e sinistras, enxames de sonhos que se retorcem e mudam de cor, uma música que parece o eco de passos etc. E nessa mistura e confusão do fantástico, do belo e do repulso, o que se descreve não pode ser mais antinatural, arbitrário e estranho.

Vejam agora o grotesco com uma nova face: como parte da realidade e mostrando-se, portanto, com um invólucro realista. É o que achamos no conto *O nariz*, de Nikolai Gogol. O verdadeiro personagem do conto é o nariz cortado que o barbeiro Ivan Yakovlevich encontra, petrificado, certa manhã em seu pãozinho. O nariz é do assessor colegiado Kovaliov, que um dia vê “em lugar de seu lindo e bem-proporcionado nariz apenas um estúpido lugar liso e plano”. A partir de então, ambos os personagens vivem uma série de peripécias: Ivan para desfazer-se de seu incômodo achado, Kovaliov para recuperar, sem conseguir, o nariz perdido. Por fim, quando já se haviam dissipado suas esperanças de encontrá-lo, um policial devolve a Kovaliov o seu nariz. Mas novas dificuldades surgem, já que fracassam as tentativas de colocá-lo no lugar. Finalmente, “aquele mesmo nariz que passeava sob a figura de um conselheiro de Estado e que causou tanto rebuliço na cidade apareceu no lugar como se nada houvesse acontecido”.

A narrativa de Gogol não pode ser mais realista, mas o que se narra é algo fantástico, completamente irreal: a perda, busca e recuperação de um nariz. Tudo isso, por estranho, por incompreensível, é inconcebível para o próprio autor. “O mais estranho, porém, o mais incompreensível, é que os autores possam escolher semelhantes argumentos.” E, todavia, nem tudo fica para ele num plano irreal: “Onde não existem coisas absurdas? E, contudo, se refletirmos sobre todo o acontecido, veremos

que, com efeito, existe algo. Digam o que quiserem, mas no mundo ocorrem coisas assim... é raro, mas ocorrem."

¶ O grotesco está aqui na irrupção do fantástico, do estranho, na própria realidade. Essa irrupção é inconcebível, e o é inclusive, pensa Gogol, imaginá-la, ou seja, tomá-la como argumento para uma narrativa realista; e contudo, embora raro, nos diz ele finalmente, o absurdo, o estranho, existe, acontece. Em suma, está na própria realidade.

A NATUREZA DO GROTESCO

O que encontramos sempre no grotesco — e os exemplos anteriores o confirmam — é a presença ativa de algo estranho, fantástico, irreal ou antinatural. Esses elementos estranhos, fantásticos, podem ocorrer em cenários distintos: o sobrenatural quer seja como paraíso ou inferno; ali onde a realidade se perde como no sonho; em uma realidade — como as salas de uma abadia — que assumem formas fantásticas ou na realidade mais prosaica e cotidiana na cidade de São Petersburgo, na qual irrompe, sem alterar o seu cotidiano, um fato fantástico, estranho. ¶

O estranho e fantástico pode ser de natureza diversa. Pode consistir na tendência de unir o mais heterogêneo nos seres e objetos reais: vegetações estranhas nos traseiros dos amantes (como em *O jardim das delícias*, de El Bosco); corvos com rostos humanos ou uma rosa transformada em mulher (no conto citado de Hoffmann); sonhos que se retorcem e adaptam sua cor à das salas (em *A máscara da morte vermelha*, de Poe); o nariz "com uniforme bordado de ouro" (no relato de Gogol). No grotesco, pois, o fantástico, o estranho, o irreal, se produz ao combinar-se o mais heterogêneo, embora os elementos que se misturem ou combinem sejam reais.

O predomínio do fantástico, do estranho, do insólito, não significa, como pode ser confirmado com os exemplos que vimos, que o grotesco não mantenha certa relação com a realidade. Não só porque

toma dela os elementos que, ao serem combinados ou deformados, produzem esse mundo fantástico, estranho, irreal, mas também porque significa uma desnaturalização dela. No grotesco encontramos certa destruição da ordem normal, das relações habituais, mas sempre a partir do irreal criado com materiais reais. Há, portanto, no grotesco certo distanciamento do real na medida em que o real, a partir dessa perspectiva fantástica, arbitrária, estranha, perde a sua consistência e torna, portanto, inconsistente, estranho, o que antes parecia sólido e familiar. O grotesco é também o absurdo e, nesse sentido, não só ocorre no mundo irreal e fantástico, mas também na realidade que passa por racional.

Por esse distanciamento do real que põe em dúvida sua consistência, o grotesco se acha aparentado com o cômico e mais de um tratadista o inclui nessa categoria. Em Jean Paul aparece com o nome de "humor cruel", ao passo que Hegel o exclui. Portanto, sem negar essa relação entre o cômico e o grotesco, não se pode dar a ele um alcance absoluto. Se voltarmos aos nossos exemplos, ao conto de Gogol, veremos que as situações em que o propriamente grotesco ocorre na vida real, ou seja, a perda, a busca e a recuperação do nariz perdido, são situações verdadeiramente cômicas. Contudo, a comicidade está ausente nos exemplos restantes (nas criações de El Bosco, Hoffmann e Poe). O papel essencial que têm no grotesco o fantástico, o estranho, o surpreendente ou o antinatural — traços não necessariamente compartilhados pelo cômico — dá a sua relação com o real um matiz peculiar, inconfundível. O fato é que às vezes se assemelha à sátira, mas seu distanciamento da ordem normal, cotidiana, e seus componentes de horror, estranheza ou antinaturalidade, o aproximam mais do feio, do monstruoso, que do exatamente cômico. Enquanto o cômico desvaloriza não propriamente o real, mas sim uma aparência de realidade, o grotesco desvaloriza o real a partir de um mundo irreal, fantástico, estranho.

O grotesco é um dos meios de que a arte e a literatura dispõem para ajudar a quebrar uma realidade que, indiferente ao tempo e à mudança, se empenha em ser eterna e imutável. O mundo do grotesco, embora fantástico e irreal, não faz senão mostrar o absurdo, o irracional, o pró-

prio seio de uma realidade que se apresenta como coerente, harmônica e racional. Não é por acaso que aparece associado historicamente na arte e na literatura com movimentos anticlássicos e anti-realistas; resumindo: inconformistas.

Bibliografia

- Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, FCE, México, 1979.
- _____, *El consumo artístico y sus efectos*, Trillas, México, 1988.
- _____, *Introducción a la teoría de los diseños*, Trillas, México, 1988.
- Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus, Madri, 1980.
- Alberti, Leon Bautista, *L'Architettura. De re edificatoria*, Il Polifilo, Milão, 1966.
- _____, *Sobre la pintura*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.
- Alcina Franch, José, *Arte y antropología*, Alianza Editorial, Madri, 1982.
- Aristóteles, *Poética*, versão, introdução e notas de Juan David García Bacca, UNAM, México, 1946.
- _____, *Metafísica*, Gredos, Madri, 1970, 2 vols.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual* (nova versão), Alianza Editorial, Madri, 1979.
- Arteaga, P., *Investigaciones estéticas sobre la Belleza Ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación (1789)*, Espasa-Calpe, Madri, 1955.
- Ayer, Alfred, *Lenguaje, verdad y lógica*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965.
- Bakhtin, Mikhail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madri, 1988.
- _____, *Estética y creación verbal*, FCE, México, 1982.
- Banfi, Antonio, *Filosofía del arte*, Havana, 1967.
- Bartheus, Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746.
- Baumgarten, *Aesthetica* (1750-1758), Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1970.
- Bayer, Raymond, *L'Esthétique mondiale au XX^e siècle*, PUF, Paris, 1961.
- Bayon, Damián (coordinador), *América Latina en sus artes*, Siglo XXI, México, 1974.

- Beardsley, Monroe, *Aesthetics Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt and Brace, Nova York, 1958.
- , e J. Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Catedra, Madrid, 1978.
- Bell, Clive, *Art*, Londres, 1914.
- Bense, Max, *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.
- , *Introducción a la Estética informacional*, trad. de S. Marchán, A. Corazón, Madrid, 1972.
- Berenson, B., *Estética e Historia de las Artes Visuales*, FCE, México, 1959.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- Blunt, Anthony, *La théorie des arts en Italie (1400-1600)*, Julliard, Paris, 1962.
- Boileau, Nicolas, *Traité du sublime et du merveilleux* (1672), en *Oeuvres*, Saint-Saurin, Paris, 1824.
- Bonsiepe, G., *Teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Borev, Yuri, *Komicheskie (O cómico)* Izdvo, "Iskusstvo", Moscú, 1970.
- , *Aesthetics. A text book*, Progress Publishers, Moscú, 1985.
- Bosanquet, Bernard, *Historia de la Estética*, Nova, Buenos Aires, 1961.
- Bozal, Valeriano, *El lenguaje artístico*, Península, Barcelona, 1970.
- , *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, A. Corazón, Madrid, 1979.
- , *Imagen de Goya*, Lumen, Barcelona, 1983.
- Brecht, Bertolt, *Breviario de Estética teatral*, La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1957.
- , *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1973.
- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*, trad. e estudio preliminar de Manone Gras Balaguer, Tecnos, Madrid, 1987.
- Burov, A.I., *Esteticheskaia smyslennost iskusstva (La esencia estética del Arte)*, Izdvo, "Iskusstvo", Moscú, 1956.
- Caldwell, Christopher, *Ilusión y realidad. Una poética marxista*, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- Calle, Román de la, *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1981.
- Cardoza y Aragón, Luis, *México: pintura de hoy*, FCE, México, 1984.
- Carrit, E. F., *Introducción a la Estética*, FCE, México, 1951.

- Carro Otero, José, *Santiago de Compostela*, León, España, 1984.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los ismos*, Arges, Barcelona-Buenos Aires, 1949.
- Collingwood, R. G., *Los principios del arte*, FCE, México, 1960.
- Conde, Teresa del, *Las ideas estéticas de Freud*, Grijalbo, México, 1985.
- Croce, Benedetto, *Breviario de Estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.
- , *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Charlton, W., *Introducción a la Estética*, El Ateneo, Buenos Aires, 1966.
- Chávez, Carlos, *El pensamiento musical*, FCE, México, 1964.
- Dessoir, Max, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, FCE, México, 1949.
- Diderot, Denis, *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, Aguilar, Buenos Aires, 1973.
- Dorflès, Gillo, *El devenir de las artes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- , *El diseño y la Estética*, Labor, Barcelona, 1969.
- Ducasse, C. J., *The Philosophy of Art*, Nova York, 1929.
- Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'Experience esthétique*, PUF, Paris, 1953, 2 vols.
- , *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris, t. I, 1967, t. II, 1976.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- Elton, William (ed.), *Aesthetics and Language*, Blackwell, Oxford, 1954.
- Eyot, Yves, *Génesis de los fenómenos estéticos*, Blume, Barcelona, 1978.
- Fernández, Justino, *El Retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España*, UNAM, México, 1959.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, 4 vols.
- Fischer, Ernst, *La necesidad de arte*, Unión, Havana, 1964.
- Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- Fry, Roger, *Visión y diseño*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1959.
- Fuente, Beatriz de la, *Escultura olmeca*, UNAM, 1984.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.

- García Bacca, J. D., *Sobre estética griega*, UNAM, México, 1943.
- García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.
- _____, *La producción simbólica*, Siglo XXI, México.
- García Ponce, Juan, *Una lectura pseudológica de Balthus*, Ediciones del Equilibrista, México, 1987.
- Ghyka, M. C., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Buenos Aires, 1953.
- Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- _____, *Historia del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- Gotschall, D. W., *Art and the Social Order*, Dover Publications, Nova York, 1962.
- Groos, E., *Einleitung in die Aesthetik*, 1892.
- Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Losada, Buenos Aires, 1956-1957, 3 vols.
- Hartmann, Nikolai, *Estética*, UNAM, México, 1977.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1969, 3 vols.
- Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik (Lecciones de Estética)*, 1818-1829, Berlín, 1955.
- _____, *Introducción a la Estética*, Península, Barcelona, 1973.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, FCE, México.
- Heyl, B. C., *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism*, New Haven, 1943.
- Jiménez, José, *La estética como utopía antropológica*. Bloch y Marcuse, Tecnos, Madrid, 1983.
- _____, *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Tecnos, Madrid, 1986.
- Kainz, Friedrich, *Estética*, FCE, México, 1952.
- Kant, *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 1961.
- _____, *Lo bello y lo sublime*, Porrúa, México, 1975.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco*, Nova, Buenos Aires, 1964.
- Lefebvre, Henri, *Contribución a la Estética*, Proyon, Buenos Aires, 1956.
- Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1979.
- León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, SER, Lecturas Mexicanas, México, 1983.
- Leroi-Gouthan, A., *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, Paris, t. I, 1964; t. II, 1965.
- _____, *Los cazadores de la prehistoria*, Orbis, Barcelona, 1986.

- Lessing, G. E., *Laocoonte*, introd. de J. Fernández, UNAM, México, 1960.
- Lévi-Strauss, Claude, *Arte, lenguaje y etnología*, Siglo XXI, México, 1968.
- Lišitz, Mikhail, *La filosofía del arte de Karl Marx*, Era, México, 1981.
- Lipps, Teodoro, *Los fundamentos de la Estética*, Jorro, Madrid, 1923.
- Listowell, Conde, *Historia crítica de la estética moderna*, Losada, Buenos Aires, 1954.
- Lomazzo, *Idea del templo della pittura*, Milão, 1590.
- Longino (atribuido a), *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1979.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.
- Lukács, Georg, *Prolegómenos a una estética marxista*, Grijalbo, México, 1965.
- _____, *Aportaciones a la historia de la Estética*, Grijalbo, México, 1966.
- _____, *Estética. La peculiaridad de lo estético*, Grijalbo, Barcelona-México, 1966-1967, 4 vols.
- Machado, Antonio, *Juan de Maíena*, Losada, Buenos Aires, 1943.
- Marchan Fiz, Simon, *La estética en la cultura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Marcuse, Herbert, *La dimensión estética*, traducción e introducción de J. F. Ivars, Materiales, Barcelona, 1978.
- Margolis, Joseph (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Charles Scribner's Sons, Nova York, 1962.
- _____, *The Language of Art and Art Criticism*, Michigan, 1965.
- Maritain, Jacques, *Arte y escolástica*, Club de Lectores, Buenos Aires, 1972.
- _____, *La poesía y el arte*, Emecé, Buenos Aires, 1955.
- Marx, Karl, e Friedrich Engels, *Sobre la literatura y el arte*, ed. Política, Havana, Cuba, 1965.
- _____, *Sobre literatura y arte*, introducción, selección e notas de V. Bozal, Ciencia Nueva, Madrid, 1968.
- _____, *Escritos sobre arte*, Península, Barcelona, 1969.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, FCE, México, 1957.
- Metzger, Irvan, *Philosophy, Ideology and Social Science*, Wheatsteeff Books, Sussex, 1986.
- Moles, Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1978.
- _____, *Art et ordinateur*, Casterman, Paris, 1971.
- Morawski, Stefan, *Fundamentos de Estética*, prólogo de J. E. Ivars, Barcelona, 1977.

- Morpurgo-Tagliabue, G., *La Estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971.
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Oderbrecht, Rudolf, *La estética contemporánea*, UNAM, México, 1942.
- Ortega y Gasset, José, *El espectador en Obras completas*, t. II, Revista de Occidente, Madrid, 1946.
- _____, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1981.
- _____, *Vélezquez*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.
- Osborne, Harold, *Theory of Beauty*, Londres, 1951.
- _____, *Estética*, FCE, México, 1976.
- _____, *Ethetics in the Modern World*, Londres, 1968.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Infinito, Buenos Aires, 1970; Alianza, Madrid, 1970.
- _____, *Conversaciones de Estética*, Visor, Madrid, 1988.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, 1ª ed., FCE, México, 1956.
- _____, *Marcel Duchamp*, Era, México, 1968.
- _____, *Los privilegios de la vista. Arte de México*, FCE, México, 1987.
- Pereyson, Luigi, *Estética. Teoría della formatività*, 3ª ed., Sansoni, Florencia, 1974.
- Platão, *Hípias mayor, Fedro*, versão, introdução e notas de J. D. García Bacca, UNAM, México, 1945.
- _____, *La República*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1949, 3 vols.
- _____, *Banquete, Íón*, versão, introdução e notas de J. D. García Bacca, UNAM, 1944.
- _____, *El banquete, Fedón, Fedro*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- Plekhanov, G., *Cartas sin dirección, em Obras escogidas*, t. II, Quetzal, Buenos Aires, 1966, 2 vols.
- _____, *El arte y la vida social, em Obras escogidas*, t. II, Quetzal, Buenos Aires, 1966.
- Portuondo, José Antonio, *Ensayos de Estética y Teoría Literaria*, Letras Cubanas, Havana, 1986.
- Quinto, José María de, *La tragedia y el hombre*, Seix Barral, Barcelona, 1962.
- Rader, Melvin (ed.), *A Modern Book of Aesthetics*, Nova York, 1962.

- Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1950.
- _____, *Estudios de Estética*, UNAM, México, 1963.
- Rosenkranz, Karl, *Aesthetik des Häßlichen*, Königsberg, 1853.
- Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa, Buenos Aires, 1985.
- Rubert de Ventós, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1969.
- _____, *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1974.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1965.
- _____, *Filosofía de la praxis*, segunda ed., Grijalbo, México, 1980; y Crítica, Barcelona, 1980.
- _____, *Estética y marxismo*, Era, México, 1970, 2 vols.
- _____, *Textos de Estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1972.
- _____, *Ensayos sobre arte y marxismo*, Grijalbo, México, 1984.
- Santayana, Georges, *El sentido de la belleza*, Losada, Buenos Aires, 1969.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1948.
- Sastre, Alfonso, *Anatomía del realismo*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1974.
- _____, *Crítica de la imaginación*, Grijalbo, Barcelona, 1978.
- Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte*, Nova, Buenos Aires, 1949.
- Schiller, J. C. F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Madrid, 1963.
- Souriau, Etienne, *La correspondencia de las artes*, FCE, México, 1965.
- Sparholt, F. E., *The structure of Aesthetics*, Londres, 1963.
- Stace, W. T., *The Meaning of Beauty*, Nova York, 1937.
- Stolnitz, Aesthetics and Philosophy of Art Criticism, Boston, 1960.
- Stolovich, L. N., *Kategorija prekrasnogo i obshchestvenny ideal (La categoría de lo bello y el ideal social)*, Moscou, 1969.
- _____, *Naturaleza de la valoración estética*, Pueblos Unidos, Buenos Aires, 1975.
- _____, *Filosofía krasoty (Filosofía de la belleza)*, Moscou, 1978.
- Tatarkiewicz, Wladislaw, *History of Aesthetics*, Mouton-Polish Scientific Publishers, Haia, 1970, 3 vols.
- _____, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, expresión estética*, Tecnos, Madrid, 1987.
- Torrón, Eloy, *Posibilidad de la Estética como ciencia*, Ayuso, Madrid, 1970.
- Tirías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1972.

- Van Gogh, *Cartas a Theo*, Barral, Barcelona, 1977.
 Vanslov, V. V., *Problema prekrasnogo (El problema de lo bello)*, Moscou, 1967.
 Vattimo, Gianni (supervisão), *Estética moderna*, II Mulino, Bolonha, 1977.
 Vega, C. F. de la, *El sentido del humor*, Nova, Buenos Aires, 1967.
 Venturi, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Posidón, Buenos Aires, 1949.
 Victoria, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 1958.
 Vigotski, L. S., *Psicología del arte*, Barral, Barcelona, 1970.
 Volpe, Galvano della, *Crítica del gusto*, trad. de M. Sacristán, Seix Barral, Barcelona, 1966.
 Weitz, Morris, *Philosophy of the Arts*, Cambridge, Mass., 1950.
 ———, (ed.), *Problems in Aesthetics*, Nova York, 1958.
 Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, Era, México, 1970.
 ———, *Ideas fundamentales del arte prehispánico*, Era, México, 1972.
 Winckelmann, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Aguilar, Madrid, 1955.
 ———, *De la belleza en el arte clásico*, seleção e tradução de J. A. Ortega y Medina, UNAM, 1959.
 Wittgenstein, L., *Estética, psicoanálisis y religión*, Sudamericana, Buenos Aires, 1976.
 Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, FCE, México, 1953.
 ———, *El arte egipcio*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.
 Xenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología*, versão, introdução e notas de J. D. García Bacca, UNAM, 1946.
 Yegórov, A., *Arte y sociedad*, Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.

Índice temático

- anisthesia (percepção sensível), 8,
 45, 140
 antropologia, 60
 antropológico, princípio, 178
 antropologismo, 178
 aparatos ideológicos, 59
 apriorismo, xii
 arte
 abstrata, 11
 barroca, 142, 162, 203
 cinética, 30
 conceitual, 11
 contemporânea, 224-225
 cubista, 142, 170
 "dirigida", 14
 "feia", 224-225
 grega, 202
 hidráulica, 11
 paleolítica, 79, 97-98
 pop art, 11
 pré-hispânica, 31
 renascentista, 203
 artista, o, 13, 14, 23-28, 41, 91
 automatismo perceptivo, 139
 autonomia
 da arte, 40
 do estético, 89, 91
 belas artes, 41, 216, 224
 beleza,
 aderente (Kant), 164
 ideal (Platão), 42
 livre (Kant), 164
 renascentista, 220
 romântica, 202
 belo, o,
 clássico, 36, 42, 198-200
 como atributo do cosmos,
 161, 186
 como categoria estética
 particular, 190
 como "co-realidade", 188
 como "esplendor da
 forma", 51
 como "expressão
 afortunada", 180-181
 como fusão de um
 conteúdo intelectual e
 um campo perceptual,
 188
 como idéia, 161
 como imanência do sentido
 no sensível, 188
 como o esteticamente
 valioso, 188
 como perfeição, 188
 como unidade de conteúdo
 e forma, 188
 definição de, 199-205
 definições metafísicas de,
 186
 definição real de, 195-198
 na arte, 190-195
 na *Ilíada*, 185
 em si, 36
 bom e, 185
 o útil e, 163, 164, 211, 214
 mais além de, 200-203
 natural, 7, 31, 53
 que causa prazer, 189
 renascentista, 220
 catarse, 161
 categoria, conceito de, 159
 categorias estéticas, as, 159-160

- história de, 160-162
colisão trágica, 257-259
Commedia dell'arte, a, 285, 286
cômico, o,
 como crítica social,
 272-273
 como desvalorização,
 268-270
 como fenômeno social,
 270-272
definição do, 263-265
dimensão estética do,
273-276
natureza contraditória do,
265-269
 variedade de (o humor, a
 sátira e a ironia),
 276-281
compaixão, comisseração no
trágico, 254-256
concretnidade do estético,
54-55
contemplação estética, a,
149-151
desumanização da arte, a, 151
desinteresse estético, 111
dialética, 21, 57
efêmero, efeito estético, 128
emführung (empatia, projeção
sentimental), 37, 39, 148,
149, 152, 173
élan, 253
emocional, efeito, 125-129
escultura olmeca, 170
espaço no quadro, o 122-123
espectador "ingênuo", o, 10, 11,
18, 19
estética, a,
 como ciência, 6, 7, 53-56
 como filosofia, 51-53
 como filosofia da arte,
 40-43
 como filosofia do belo,
 36-40
 como teoria geral, xiii
 a ciência da arte e, 43-45
 as ciências naturais e
 sociais e, 53-54
 estéticas, as,
 analítica, 28-32
 classicista, 17
 empirista, xii, xiii
 especulativa, xii, 9, 17, 52
 eurocêntrica, 17, 113
 filosófica, 41
 funcional, 97-98
 metafísica, 17, 24, 25
 realista, 52
 esquemas perceptivos, 139, 141
 esteticismo, 248
 estético, o,
 em Sócrates e Kant,
 162-164
 fontes de, 166
 o artístico e, 43
 o extra-estético e, 44, 45
 o útil e, 165
 estruturas formais e
 matemáticas, 170
 fatores estéticos
 objetivos, 110
 subjetivos, 110-114
 feito, o,
 dimensão estética do, 212
 na arte, 212-221
 no Renascimento, 219-220
 na Antiguidade grega,
 216-218
 no artesanato, 215
 na Idade Média, 218-219
 na natureza, 213
 na realidade, 213
 na técnica, na indústria e
 na vida, 214
 nas relações do homem
 com o mundo,
 209-212
 nos tempos modernos, 221
 o belo e, 222-225
 o falso e, 210
 segundo Aristóteles,
 217-218
 segundo Platão, 217

- filosofia da práxis, 53
forma
 "boa", 96
 "excedente", 100
 função e, 96-97, 99-102
 significado e, 102, 119-121
 "significativa" 171-172
formalismo, 171
função estética, 87, 88, 91
funções originais, 92
generalização e generalidade na
estética, xii, xv, 13, 15,
22-23, 29-31, 63
gestalt, 136
Grotesca (pintura ornamental),
285
Grotesco, categoria do, 285-287
happenings, 30, 128
história da arte, 15-17, 31, 95,
191
historiador da arte, o, 16-17,
32, 95, 191
humor, o, 277-279
 cruel, 291
 negro, 279
ideologia, 59, 256
estética, 180-181
imaginário, o
 como irreal (Sartre), 125
inconceitabilidade do estético, 55
inestético, 212
informal, pintura, 30
interesse na situação estética,
111, 144-147
ironia, a, 280-281
kalokagathia (belo e bom), 211
kalós (belo), 185
katharsis (purificação das
paixões), 253, 254
kitsch, o, 226
lingüística, 60
marxismo, 53, 58
materialismo dialético, 52
materialismo histórico, 58
mercado artístico, 91
mercadoria, a obra de arte
como, 59, 91
método estético,
 dedutivo-especulativo, 63
 histórico, 65-66
 sistêmico ou estrunhal,
 66-67
movimento na escultura, 123
museu, o, 91, 128
natureza humana, 178, 179
objetivismo estético, 166-171,
174-175
 formalista, 170-172
 idealista, 166-167
 naturalista e materialista,
 167-170
objeto
 científico, 115
 real, 61-62
 sensível, 110
 teórico, 61-62
objeto da estética, 161-173
objeto estético, o
 existência física, perceptual
 no, 115-117
 forma e significado no,
 119-121
 irreal, 123-125
 potencialidade e
 efetividade no, 113,
 114
 psíquico, 126
paisagem natural, 144
percepção,
 estética, 140, 143
 comum, 135-139
perdurabilidade do estético, 128
pitagóricos, os, 36, 168, 186,
195, 217
prazer, 96
 beleza e, 189
 fealdade e, 226-227
poética, 26
pós-modernismo, 11

- produção
estética, 76-77
material, 75-76
sem finalidade estética,
87-94
psicanálise, 59, 60
psicologia, 8
psicologismo, 60
realidade estética, xiii, 121-123
realismo, 52
relação do homem com o mundo
econômica, 75
mítica, 73, 75
prático-produtiva, 75, 137
prático-utilitária, 6, 138,
211
religiosa, 73
teórico-cognoscitiva, 55,
73, 74, 138, 210
relação estética, xi, 75, 76
condicionamentos da,
109-114, 176
Renascimento, 89-90, 141, 167,
196, 219-220
revoluções artísticas, 102, 113,
223
riso, o, 272-274
romantismo, 162
sátira, a, 279-280
"seção de ouro" ("divina
proporção"), 169-170
semiótica, 60-61
sensível e significativo, o, 120
sentidos humanos, 96, 137
situação estética, xiv, xv,
107-114, 135
sociologia da arte, 58
sociologismo, 58, 69
sofistas, os, 172
subjetivismo estético, 173,
174-175
subjetivismo-objetivismo,
superação do, 174-181
sublime, o
dimensão humana de,
231-232
na arte, 232
no pensamento estético,
233-239
caracterização de, 239-242
como categoria estética,
233-234
sujeito e objeto, 107-108
tekné ("arte"), 88, 185
teoria, a estética como, xiii, xvii,
24
teoria e poética, 25
teoria e prática, 23-31
tempo no quadro, 122-123
toltecatl (artista asteca), 89,
94-95
trabalho, 96-97, 100, 176
trágico, o, 245
definição de, 254
na arte, 249-251
na "colisão", 257-258
na vida real, 245-249
pessimismo e otimismo no,
258
segundo Aristóteles,
251-254
universal, enfoque, xiv, xv, 93
universalidade
da relação estética, 93
do estético, 6-7
do objeto estético, xv-xvi, 6
universalismo estético, 113
universo estético, 6
valor de uso, 164
valor e interesse, 173-174
variabilidade e mudança na
realidade e na arte, 19, 20,
65-66
verfremdung (distanciamento,
alheamento), 152

- Adorno, T. W., 224, 234, 238,
239, 241
Agostinho, Santo, 37, 42, 186,
196
Alberti, L. B., 25, 26, 27, 37,
89, 90, 169, 196, 220
Alberti, R., 193, 201
Alberto Magno, 37, 196
Althusser, L., 64
Andreiev, L. N., 276
Angleria, P. M. de, 93
Apollinaire, G., 39
Arcipreste de Hita, 269
Argan, S. C., 191
Aristófanes, 266
Aristóteles, 14, 20, 26, 36, 77,
144, 159, 161, 168, 196,
217-223, 251-254, 256,
258, 263
Arnheim, R., 136-137
Ayer, A. J., 174
Bacon, F., 223-224
Bach, J. S., 193, 233
Bakhtin, 269, 271, 286
Balbás, H., 116
Balthus, 199, 201
Balzac, H., 58
Batteux, C., 216
Baumgarten, A. G., 8, 14, 35,
41, 140
Beethoven, L. van., 129, 174
Bell, C., 40, 171
Bense, M., 60, 188
Bergson, H., 267
Bernini, G. L., 197
Bertolucci, B., 193, 195
Boileau, N., 234
Bosquet, B., 223, 224
Bosco, El., 200, 285, 286, 287,
290, 291
Braque, C., 142
Brecht, B., 152
Brod, M., 116
Bruegel, P., o Velho, 285
Bukharin, N., 246
Buhuel, L., 195, 279
Burke, E., 37, 233, 234, 235,
240
Callot, J., 285
Canova, A., 191
Caravaggio, 197, 200
Carballo, E., 13
Castiglione, B. de, 197
Cervantes, M. de, 269, 272,
276, 277
Cézanne, P., 141, 142
Chagall, M., xi
Chaplin, C., 268, 269, 271, 272
Chernishevsky, 188
Cirlot, J. E., 11
Corneille, P., 197
Cranach, L., 226
Croce, B., 40, 186
Cuevas, J. L., 194, 223, 224
Dali, S., 286
Dario, R., 193, 200
Daumier, H., 270, 272, 273
David, G., 38, 197, 200, 241
Debussy, C.-A., 193, 201
Delacroix, E., 201
Denis, M., 102
Dessoir, M., 17, 43
Dickens, C., 222, 281
Diderot, D., 168

Dmitrieva, N. A., 168
 Dostoiévski, F., 222, 250, 277
 Dubuffet, J., 232, 225
 Dufrenoy, M., 165, 188
 Durero, A., 93, 169
 Echegaray, J. de, 129
 Eisenstein, S., 25, 193
 Eliot, T. S., 25
 Elton, W., 15
 Empédocles, 161
 Engels, F., 58, 59, 257, 258
 Erasmo, 281
 Escarpit, R., 65
 Esopo, 265
 Ésquilo, 251
 Eurípides, 252
 Falla, M. de, 193
 Fechner, G. T., 64
 Felguérez, M., 11
 Fellini, F., 193
 Fernández, E., 193
 Fernández, J., 116
 Ferrater Mota, J., 159, 280
 Ficino, M., 63, 89, 90, 167, 186
 Fídias, 200
 Fiedler, 40
 Franco, F., 246
 Frank, A., 246
 Freud, S., 277
 Fry, Roger, 40, 171
 Fuente, B. de la, 170
 García Lorca, F., 193, 276
 García Márquez, G., 11
 García Ponce, J., 199
 Garcilaso de la Vega, 38, 192, 195, 200
 Gaudí, A., xi
 Gauguin, P., 91, 129, 201
 Gericault, J. L., 241
 Goethe, J. W., 13, 25, 188, 264
 Gogol, N., 270, 286, 289, 290, 291
 Gombrich, E. H., 80
 Góngora, L. de, 193
 Goya, F. de, 38, 123, 194, 200,

222, 225-226, 249, 250,
 255, 256, 273, 276, 286
 Greco, El, 197
 Groos, E., 264
 Hambidge, 169
 Hanslick, 40
 Hartmann, E. von, 224
 Hartmann, N., 223, 224, 234,
 238, 240, 241
 Hauser, A., 90
 Hegel, G. W., 14, 39, 63, 159,
 160, 161, 167, 186, 198,
 233, 237, 241, 257, 264,
 266, 286
 Heidegger, M., 52, 186
 Heine, H., 276
 Heizer, M., 128
 Heráclito, 161
 Hernández, M., 192
 Heyl, B. C., 29
 Hobbes, T., 264
 Hoffmann, E. T. A., 286, 287,
 290, 291
 Homero, 217
 Hugo, V., 222, 286
 Hugo de San Victor, 37
 Hume, D., 14, 37, 173, 189
 Hutcheson, 37, 173
 Huxley, A., 279
 Huy, R. van, 80
 Ingarden, R., 40, 52
 Ingres, J. A., 195, 200
 Jankelevich, V., 277
 Jean Paul, 264, 265, 286, 291
 Jiménez, J., 178
 Jiménez, J. R., 38, 193, 201
 Juana Inés de la Cruz, 193
 Juárez, B., 256
 Juvenal, 279
 Kalika, E., 116, 187, 195, 286
 Kayser, W., 286
 Kamenev, L., 246
 Kandinsky, V., 25, 27
 Kant, I., 14, 37, 39, 145-146,
 163-164, 177-178, 189,

199, 221, 233, 235-240,
 241, 265
 Kubin, E., 284
 Langer, S., 40
 Larra, M. J. de, 272, 276, 279
 Lassalle, F., 257
 Leonardo da Vinci, 25, 38, 41,
 90, 169, 197, 200, 219-220
 León Portilla, M., 93
 Lerot-Gourhan, A., 98, 99
 Lessing, G. E., 221
 Lipps, T., 148
 Lomazzo, 37, 196
 Longino, 161, 233-234
 Lope de Vega, 13, 193
 Lotman, Y., 61
 Luciano de Samosata, 279
 Lukács, G., 187
 Machado, A., 8, 21, 25, 281
 Maiakovski, V., 273, 280
 Malevich, K., 25
 Manet, E., 255, 256
 Mann, T., 195
 Marcial, 279
 Marco Aurelio, 168
 Maria, W. de, 128
 Maritain, J., 51, 63, 186
 Marx, K., xiii, 20, 58, 62, 64,
 75, 77, 96, 97, 112, 159,
 167-168, 176, 198, 226,
 257
 Maritain, H., 201
 Maximiliano de Habsburgo, 256
 Médicus, C. de, 212
 Medina, O., 150
 Mescaros, L., 29, 31
 Miguel Ángel, 24, 186, 197
 Miller, A., 250
 Miller, J. F., 191
 Modigliani, A., 91, 129, 201
 Molos, A., 60, 115
 Molière, 22, 267, 270, 272,
 275, 280, 285
 Mondrian, P., 25
 Morpurgo-Tagliabue, G., 44
 Möser, J., 286
 Mozart, W. A., 107, 129, 174,
 193, 197, 200
 Munch, E., 39, 194
 Neruda, P., xii, 200
 Ogden, C. K., 174
 Oppenheim, 128
 Orozco, J. C., xi, 200, 223, 233,
 248, 272, 279
 Ortega y Gasset, J., 151, 210
 Palomino, 13
 Parmigianino, 201
 Passmore, J., 9, 15, 29
 Pater, W., 29
 Paz, O., 25, 88, 193, 201, 210
 Pellicer, C., 193, 195, 201
 Perry, R. B., 173-174
 Picasso, P., xii, 12, 56, 200, 201,
 223, 226, 255
 Pitágoras, 161
 Placido, 14, 20, 36, 39, 41, 63,
 89, 144, 161, 163, 167,
 185-186, 189-190, 196,
 205, 211, 217, 218,
 252-254, 276
 Plekhanov, G. V., 58, 187
 Plotino, 63, 186
 Plutarco, 218, 223
 Poe, E. A., 286, 288, 290, 291
 Policeto, 169, 200
 Posada, J. G., 270, 272, 273,
 279
 Praxiteles, 191
 Prokofiev, S., 193, 201
 Quevedo, F. de, 272, 276, 279
 Rabalais, F., 263, 272, 273, 279,
 286
 Racine, J., 197
 Rafael, 24, 144, 193, 195, 197,
 200, 220, 285
 Ravel, 193
 Rembrandt, H., 38, 197, 221,
 223, 225, 226, 227, 233
 Renai, G., 24
 Renoir, P. A., 201
 Ribera, J. de, 221, 223, 225

- Richard, J. A., 174
 Rivera, D., 13, 116, 122, 201
 Rodin, A., 99, 164
 Rojo, V., 11
 Rosenkranz, 162, 223
 Rouault, G., 223, 225
 Rubert de Ventós, X., 45
 Sabines, J., 195
 Sartre, J.-P., 125
 Sastre, A., 259
 Schasler, 223, 224
 Schelling, F. W., 24, 39, 63
 Schiller, F., 14
 Schlegel, F., 162, 281, 286
 Schönberg, A., 25, 38, 195
 Schopenhauer, A., 63, 277
 Schubert, F., 193
 Semper, 40
 Shakespeare, W., 111, 126, 129, 249
 Shaw, B., 272, 276
 Shelley, P. B., 25
 Sholokhov, M., 250
 Silberman, 65
 Siqueiros, D. A., 25
 Sklovsky, V., 27, 139, 143
 Smith, A., 37
 Sócrates, 160, 163-164, 211, 281
 Sófocles, 249, 251
 Souriana, Etienne, 40, 170
 Solger, 223
 Seace, W. T., 187
 Stalin, J., 246
 Sterne, L., 285
 Steinitz, J., 108
 Stravinsky, I. P., 12, 25, 129, 267
 Tamayo, R., 99
 Tatarkiewicz, W., 166, 173, 211
 Tchecov, A., 276
 Tintoretto, 201
 Ticiano, 107, 108, 191
 Tolstoi, L., 126, 173
 Tomás de Aquino, 37, 189, 190
 Trías, E., 198
 Twain, M., 277
 Tzara, T., 39
 Ucello, P., 141
 Utitz, E., 17, 43
 Valéry, P., 9, 25, 40
 Valle-Inclán, R. del, 273
 Vallejo, C., 194, 200
 Van Gogh, V., 91, 120, 123, 129
 Vasari, V., 285
 Velázquez, 13, 112, 114, 143-144, 197, 200, 221, 223, 225, 227
 Victoria, M., 265
 Viollet-le-Duc, 169
 Virgílio, 285
 Vivaldi, A., 38, 193, 200
 Voltaire, J., 148, 264
 Voltaire, 270, 279
 Watteau, J.-A., 191
 Weitz, M., 29
 Westheim, P., 17
 Wilde, O., 276, 281
 Winckelmann, J. J., 27, 30, 198, 285
 Worringier, W., 17, 27, 40, 43
 Xenofonte, 161, 163
 Yegorov, A., 168

1. *Brinde de alegria*, de Rufino Tamayo.
2. *México sob a chuva*, de Vicente Rojo.
3. *O cavalheiro com a mão no peito*, de El Greco.
4. *Hermes*, de Praxíteles.
5. *Vênus de Milo*.
6. *Máscara teotihuacana*.
7. *Vênus recreando-se com o amor e a música*, de Ticiano.
8. *A virgem da cadeira*, de Guido Renzi.
9. *O discóbulo*, de Míron.
10. *Arte egípcia*.
11. *A vitória de Samotrácia*.
12. *Saturno devorando seus filhos*, de Goya.
13. *Bisão*, Caverna de Altamira (Sandander, Espanha).
14. *Bisão saltando*, Caverna de Altamira.
15. *Pia batismal da igreja de São Bartolomeu (Liège, Bélgica)*.
16. *Propulsor de Bruniquet*.
17. *Máscara de barro, teotihuacana*.
18. *Templo do jaguar*, em Chichén-Itzá.
19. *Don Sebastián de Morras*, de Velázquez.
20. *Auto-retrato*, de Rembrandt.
21. *Coatlícue*, escultura asteca.
22. *Sala do Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México*.
23. *O dormitório do artista*, de Van Gogh.
24. *Grupo escultural Laocoonte*.
25. *Auto-retrato*, de Picasso.
26. *Cabeça de touro*, de Picasso.
27. *A rendição de Breda*, de Velázquez.
28. *O jogador de bola*, estátua olmeca.
29. *Jarro de barro vermelho*, de Tonalá, Jalisco.
30. *Veleiro de regata*.
31. *Restaurante em Xochimilco*, México, de Félix Candela.
32. *Praça dos Três Poderes*, Brasília (Oscar Niemeyer).
33. *A Sagrada Família*, de Gaudí, em Barcelona.
34. *Biblioteca da Universidade Nacional Autónoma do México* (Juan O'Gorman).

35. *La Ville de Savoye*, de Le Corbusier.
36. *Hangar para aviões*, em Orbetello, de Paolo Luigi Nervi.
37. *Hipódromo de la Zarzuela*, em Madri, de Torroja, Arniches e Domínguez.
38. *Modulador lumínico espacial*, de Lázlo Moholy-Nagy.
39. *Capa de Ninguém escreveu ao coronel* (Ed. Era), de Vicente Rojo.
40. *O Partenon*, de Atenas.
41. *A Vênus de l'Espluque* (Museu de História Natural, de Paris).
42. *A Vênus de Milo*.
43. *Hermes*, de Praxíteles.
44. *Afrodite de Gnido*.
45. *As três graças*, de Rubens.
46. Estatuetas de um cavalo pastando (arte chinesa da Dinastia Tang).
47. Estatuetas de um cavalo dançando (arte chinesa da Dinastia Tang).
48. *La Trinidad*, de El Greco.
49. *A saia branca*, de Balthus.
50. Cena do filme de Eisenstein, *Que viva México!*
51. Cena do filme *Que viva México!*
52. *Avião em pleno voo*.
53. *O menino de Vallecas*, de Velázquez.
54. *O boi esfolado*, de Rembrandt.
55. *Expressão de um homem gritando*, desenho de Leonardo da Vinci.
56. Desenho, de Leonardo da Vinci.
57. *Mercado da carne em Hamburgo*, aquarela de José Luis Cuevas.
58. *O homem em chamas*, pintura em afresco de José Clemente Orozco.
59. *Os fuzilamentos do 3 de maio de 1808*, de Francisco de Goya.
60. Detalhe de *Os fuzilamentos do 3 de maio de 1808*, de Goya.
61. *A execução de Maximiliano*, de Manet.
62. "Já não há remédio", gravura da série *Os desastres da guerra*, de Goya.
63. *O grito*, de Edvard Munch.
64. *Guernica*, de Picasso.
65. *Massacre na Coreia*, de Picasso.
66. Cena do filme *O encorajado Potemkin*, de Eisenstein.
67. Cena do mesmo filme.
68. Cena do filme *Tempos modernos*, de Chaplin.
69. "Natal de 1880. Natal de 1881", ilustração da revista *El Loro*.
70. *Caveira chique*, gravura de José Guadalupe Posada.
71. *Dom Quixote*, de José G. Posada.
72. Dois desenhos a bico de pena, de José Clemente Orozco, de sátira política.

73. *Rostos diversos*, desenhos satíricos de Juan Enrique Sánchez Rebolledo.
74. *O jardim das delícias* (parte central), de El Bosco.
75. *A carroça de feno*, de El Bosco.
76. *O jardim das delícias* (detalhe), de El Bosco.